

gerçek sinema

7

**dziga vertof
yazılar**

**s.m.ayzenştayn
devrimden sanata, sanattan devrime**

**j.ivals - m.loridan
çin'deki stüdyolarda kültür devrimi**

**serge daney
olumlu kahraman**

filistin direnişi ve sinema



gerçek sinema

YAZ 1974

SAYI: 7

içindekiler

yazılar/d. vertof	2
devrimden sanata, sanattan devrime/s. m. ayzenştayn.....	22
çin'deki stüdyolarda kültür devrimi/ivens-loridan.....	25
olumlu kahraman/serge daney.....	42
filistin direnişi ve sinema.....	43
ulusal sinemaya dair/sezer tansuğ.....	58
dağıtımçıların egemenliği ve türk sineması/ethem alkan....	61
t. m. g. t. sinema merkezi kuruldu.....	67
arap sinemasından iki kimlik/nusret merdan.....	68

*Bu sayıdaki yazıları çevirenler:
Cemal Akal, Ercüment Gürkut,
Engin Özden, Mustafa Irgat,
Mehmet Yalım.*

GERÇEK SINEMA DERGİSİ/T.M.G.T. Sinema Merkezi adına s.,
genel yayın yönetmeni:Erol Bayraktar/Yazı işleri sorum-
lusu:Mehmet Özdemiroğlu/Yazışma ve yönetim yeri:T.M.G.T.
İstiklâl Caddesi 47I/2 Tünel-İstanbul/Telefon:44 I9 55
49 76 I7 Telex:22060 T.M.G.T. TR./Sayısı:7,5 T.L. Yıllık
abonesi:50 T.L./Dizgi,Baskı:Gıda-İş sendikası ofset
tesisleri/Son Baskı Tarihi:5.6.1974 Kapak fotoğrafı:Coş-
kunluk (Enthousiasme)D.Vertof

dziga vertof



yazılar

oyunsuz sinemanın önemi

"Sinema" kavramının varlığı göreceli olarak oldukça eskidir. Bu olguya ve piyasaya sürülen polisiye, psikolojik, sahte gerçekçi, sahte tarihi filmlerin bolluğuna, çalışmakta olan sinema salonlarının sınırsız çokluğuna rağmen, sinemanın gerçek biçiminde varolmadığını, temel görevlerinin anlaşılmanış olduğunu öne sürüyoruz.

Bizde ve dış ülkelerde yürütülen araştırma ve çalışmalar üstüne elimizde bulunan bilgilere dayanarak bu sava cesaret ediyoruz.

Bu durum nereden ileri geliyor?

Sinemanın yanlış yolda olmasından.

Dünün ve bugünün sineması salt ticari bir iştir. Sinemanın gelişmesini yalnızca kâr hesapları belirlemektedir. Romanların, aşk öykülerinin, ve Pinkerton dizilerinin resimlendirilmesi yoluyla elde edilen filmlerin ticareti yapımcıların gözlerini kamaştırıyorsa, onları kendine çekiyorsa, bunda şaşılacak bir şey yok.

Bu filmlerden her biri, aslında sinema postuna bürünmüş birer iskeletten başka bir şey değildir.

Bu filmlerin en elle tutulur olanlarında bile, sinema postunun altında sinema yağı ve sinema eti ürüyor. Ama hiç bir zaman bunlarda sinema iskeleti görmüyoruz. Ele aldığımız bu filmler, kavak ağacından bir kazağa, edebiyatçının kaz tüyüne geçirilmiş ünlü "kemiksiz et parça"sından başka bir şey değildir.

Yukarıda söylediklerimi özetleyeyim. Görünürde sinema yapıtı diye bir şey yok. Yalnızca, resimlemelerin, tiyatroyla, edebiyatla, müzikle, akliniza ne gelirse onunla, istenildiği zaman ve istenildiği kadar uzun bir süre gayri meşru birleşmesi olayı var.

Beni iyi dinleyin. Sinemanın, insan bilgisinin bütün dalları yararına kullanılmasını gönülden selâmlamak isterdik. Ancak biz, sinemanın bu olanaklarını (tiyatro, edebiyat, müzikten yararlanma) göz boyayıcı ve yan işlevler olarak tanımlıyoruz. Sandalyenin, ciladan değil de tahtadan yapıldığını bir an bile akıldan çıkarmıyoruz. Çizmenin, ona parlaklık veren ciladan değil, deriden yapılmış olduğunu çok iyi biliyoruz.

Ama asıl kepezelik, asıl onarılmaz aldanış, hâlâ, görevinizin onun bunun edebi postalları üstüne sinema cilası çekmek olduğunu sanmanız (gösterişli bir film söz konusuysa, hadi bunlara postal değil, yüksek topluklu Fransız ayakkabıları diyelim).

Geçenlerde, sanırım on yedinci *Kinopravda*'nın gösterisi sırasında, bir sinemacı şöyle aykırdı: "Felâket ! Bunlar sinemacı değil, kunduracı." Az ötede duran konstrüktivist Aleksî Gan bu adama yerinde bir karşılık verdi: "Bize böyle kunduracılar verin, her şey yoluna girsin." *Kinopravda*'nın yönetmeni olan ben, *Rus sinemasının bu ilk kunduracı filmine* ilişkin bu içten değerlendirmeden son derece hoşnut kaldığımı açıklamaktan onur duyuyorum.

Kunduracılık, "Rus sinemasının bir sanatçısı" olmaktan yeğdir.
Kunduracılık, "bir sanat sineması yönetmeni olmaktan yeğdir.
Cilalı filmlerin canı cehenneme, Ciladan yapılmış çizmeler cehennemin dibine, Bize, deriden çizmeler verilsin. Kinoklarm, ilk Rus sinema - kunduracılarının çizgisine gelin.

Bizler, sinema kunduracılar, sizlere, çizme boyacılarına sesleniyoruz: sinema yapıtlarının üretiminde size hiç bir öncelik tanımıyoruz. Eğer, öncelikten genellikle bir ayrıcalık anlaşılıyorsa, o zaman bu ayrıcalık tümüyle bizim hakkımızdır.

Ama yine de gerçekleştirmiş olduğumuz küçücük işler, bunca yılın ürü nü olan sizin hiç'inizden daha fazladır:

Biz çıplak ellerimizle, belki beceriksiz, hantal, parıltısız, belki biraz kusurlu, ama yine de gerekli, vazgeçilmez, hayata dönük ve hayatın iş tediği filmleri yapan ilk kişileriz.

Biz sinema yapıtını iki sözcükle tanımlıyoruz: "Görüyorum"un kurgusu, Sinema yapıtı, başta uzayı ve zamanı araştıran alıcı olmak üzere, var olan bütün optik araçların derinleştirdiği, kesinleştirdiği, yetkinleştirdiği bakışın (görme duyusunun) eksiksiz irdelenmesidir.

Görüş alanı hayatın kendisidir.

Kurguda kullanılan malzeme hayatın kendisidir.

Dekorlar hayatın kendisidir.

Sanatçılar hayatın kendisidir.

Kuşkusuz, ressamaların resim yapmalarına, müzikçilerin piyano için beste yapmalarına, şairlerin hanımlara şiirler yazmalarına engel olmu yoruz ve olamayız. Bırakalım onları, eğlensinler...

Ama bunlar ciddi bir iş değil, olsa olsa özenle yapılmış oyuncaklardır. Bize yapılan başlıca suçlamalardan biri kitlelere açık olmamamızdır. Çalışmalarımızdan bazılarının zor anlaşıldığını kabul etsek bile, bun - dan, artık hiç bir ciddi çalışma, hiç bir araştırmayapmamamız gerekti ği sonucu mu çıkarılmalıdır?

Eğer kitlelere kolayca okunan ajitasyon broşürleri gerekiyorsa, bundan, Engels ve Lenin'in ciddi makalelerinin onlara yaramayacağı sonucu mu çıkarılmalıdır? Belki de bugün, Rus sinemasının *Lenin'i* aramızda bulunuyor, onun çalışmalarını, siz yeni ve anlaşılmıyor bahanesiyle en gelliyorsunuz.

Ama çalışmalarımızı ilgilendiren alanda işler böyle yürümüyor. Biz aş lında, kitlelerin, bir sinema-dramından daha güç anlayabildiği bir tek ürün bile vermedik. Tersine, konular arasında tam bir görsel bağ ku rarak, arayazıların önemini oldukça azalttık, böylece şu anda özel öne mi olan bir işi başararak az eğitim görmüş seyircileri sinemaya ya kınlaştırdık.

Ve edebi ninelerini alaya alırcasına, işçilerle köylüler sütünelerinden daha zeki çıktılar...

Böylece, karşılıklı uçlarda yer alan iki bakış açısıyla karşı karşıya kalıyoruz.

Bu iki bakış açısından birincisi, *gerçek hayatın düzenlenmesini amaçlayan* Kinokların bakışı.

Ötekisi, şiddetli duygular ve serüvenlerle ajitasyondan yararlanan sanatsal drama yöneliş.

Devletten ve özel kesimden gelen bütün sermaye, bütün teknik ve malzeme olanakları, bugün bir yanılma sonucu terazinin ikinci kefesine, yani "sanatlı propaganda" kefesine atılıyor.

Bizlere gelince, eskisi gibi işe çıplak elle sarılıyor ve yapımı ele geçirip zaferi kazanma sıramızın gelmesini güvenle bekliyoruz.

Devrimci Sinema Emekçileri Birliğinde (AKhRR) 26 Eylül 1923 tarihinde yapılan bir tartışmadan alınmıştır.

'yaşayan insan'a duyulan sevgi

"Yaşayan insan"ı, duygularını, davranışlarını mizansensiz çekilen şiirsel bir belge filminde gösterme olanağı var mı?

Muhafiflerim bana sık sık yöneltirlerdi bu soruyu. Ben de birtakım örnek ve olgularla cevap vermeye çalışırdım. *Apansız yakalanmış Yaşam*'ın bölümlerinden örnekler getirirdim. Daha yeni filmlerdeki tümüyle belgesel birçok bölümü sayıp dökerdim.

Karşımdakiler gülümseyerek dudak bükürlerdi gene de.

- Bereket sesli sinema ortaya çıktı, derlerdi, sesli sinemanın karışık gereçleriyle bu yorucu deneyimlerde vakit kaybedemezsiniz artık. Şimdi yenik düştünüz, "yaşayan insan" bundan böyle tümüyle oyunlu sinemanın, oyuncu sinemasının görsel alanında kalacak.

Olgularla karşılık vermek isteğiyle cevabımı biraz değiştirdim. Verecek cevabı benim yerime *Lenin üstüne üç türkü* 'nün kadın beton döküm işçisi veriyor. Söyledikleri de öyle yabana atılır cinsten değil:

"34üncü kesimde çalışıyordum. Harç boşaltan üç macunamız vardı 95 kova yapmıştık... Bir kovayı boşaltıp beton dökmeye çalışıyorduk. Bak tım koruyucu çerçeve düşüyor. Tutmaya koştum... Geri dönmeye kalmadı maçuna çerçeveyle birlikte beni de sürüklemeye başladı... Merdivene yapıştım ama ellerim kayıyordu... Ordakilerin nerdeyse ödleri patlıyacaktı.

"Katran dökümünde çalışan bir ufaklık kız vardı, avazı çıktığı kadar bağırıp duruyordu. Biri atıldı, tutup aşağı çekti beni. Üstüm başım harç içinde kaldı (*güler*), sırıl sıkılam olmuşum. Yüzümden sular akıyordu. Az kalsın katran ellerimi yakacaktı.

"Kovayı da beni de yukarı çektiler... Korunma odasına gittim, sobanın yanında kurundum. Soba da avuç içi kadar bir şeydi. Yeniden işbaşı yaptım. 3 maçuna yükledim. Öğle vardiyasına kadar işimin başında kaldım.. (*susar*). Bunun için nişan aldım... *sıkılmış, gülümser, utançtağaç bir çocuk gibi başını çevirir*). Başarı ve üstün görev nişanını verdiler bana... *utanç içinde arkasına döner*)."

Muhafiflerim gözlerini perdeden ayırmazlar da, salon ışıkları yandı mı gerçek duygularını gizlerler. Gene de eski güvencelerini yitirmişlerdir biraz: "Başarılı bir deneme kuşkusuz. Ama raslantıdan öte bir şey değil, Uygun koşulların bir araya gelmesi. Filme çekmeye yakın bir konu.. Bir ikinci kez başarılı olmaz bu deneme.." derler.

O zaman, bırakalım *Üç türkü* 'deki yaşlı kolhoz işçisi konuşsun.

"63 yaşındayım... 916 puds buğday ürünü aldım... Payımı getirdikleri zaman bir miting düzenlendi, büyük şenlik oldu... Bütün kolhozcular benim gibi çalışsın sonra keyif sürsünler..."

Burada Nişan taşıyan bir kadın işçi sözünü keser: "Kadınlar kolhozda

büyük bir güçtür. Onlar artık evde hapis tutulan kadınlar olmaktan çıkmışlardır...Örneğin ben, kolhoz yöneticisiyim...Bizim kolhozda yönetimde üç kadın iki de grup şefi kadın vardır...

Yanımızda erkek olmadığı halde iş yönetime gelince acımamız yoktur (susar)...Geldiğim sınıfın ve şeflerimizin sözlerinin bilincindeyim...Kolhozdaki işleri öyle bir düzene sokma isteği var ki içimde...Devrimciler yeniden bir geriye dönüşe izin vermezler.

"Dünün zorluklarını unutup yarına bakmalıyız...Hep bunları düşünürseniz istemeden ağlamaya başlarsınız benim gibi.."

(Kolhoz işçisinin gözlerinde gerçek gözyaşları belirir, oyunsuz gerçek gözyaşlarıdır bunlar. Derken tertemiz bir gülümseme yüzünü aydınlatır. Bu yalansız, mutlak içtenlik, düşünceler, sözler ve görüntü arasındaki bu birlik karşısında sarsılırsınız. Görünmeyeni görürüz başka bir deyişle, perdeye yansıyan düşünceleri görmüş gibi oluruz.)

Muhalifim susar bir süre, sonra ayağa kalkar odanın içinde bir aşağı bir yukarı dolaşır, durur:

"Stanislavski görüp işitmeliydi bunu. Ne diyeceğini duymak isterdim. Gerçeğe benzerliğin değil, gerçeğin ta kendisi bu!"

Stanislavski'nin, insanın sahnede (görünüşte perdede de) doğal davranmasına bambaşka yollardan varmaya çalıştığını muhalifime açıkladım. Bir oyuncunun bir başka insanın kimliğine bürünmesi ile bir insanın bize kendini doğal göstermesi birbirinden farklı şeylerdir. Her iki durumda da güçlükler aynı değildir.

Muhalifim ile uzun uzun tartıştık. Ona bir "yaşayan insan" çekmek için yaptığım deneylerden sözettim. Zamanında geri çevrilen tasarım ve senaryoları anlattım. Bu konuda bir kitap yazmaya karar verdik. Bu denemelerin yarın unutulup gitmesini, bu girişimlerin bu güne ait kalmasını istemiştik.

Muhalifim sabaha karşı ayrılırken: "Pek kavrayışsız biriymişim" dedi, "Amaç *Sinema-göz* değildi demek!"

Ne cevap verebilirdim? Bana karşı olanların, kullandığım aracı amaçmış gibi öne sürüp isteyerek yarattıkları karışıklığı çözememişti hâlâ. Bilmem kaçınıcı kez sabırla cevap verdim.

-Amaç gerçek idi, *Sinema-göz* ise bir araçtı.

Ertesi gün muhalifim ile yeniden karşılaştık. Dedi ki:

-Dünkü konuşmalarımızı düşündüm. Yanılmıyorsa amacınızın olduğunu, *sinema-göz* 'ün ise bir araç olduğunu söylemişsiniz. Gerçeğin sinemanın olanaklarıyla gösterilmesi anlamına gelen *Kinopravda* de yimi de burdan mı geliyor?

-Bir bakıma öyle. Ama söz konusu olan yalnız *Kinopravda* değildir. Gerçeğin, sinemanın tüm olanakları yelpazesi yardımıyla anlatılması anlamına gelen *sinema-gerçekten* söz ederken, *Dünyanın altıncı bölümü*, *Lenin üstüne üç türkü*, *Ninni* gibi ve bu türde başka filmleri de düşünüyordum.

-Yanılmıyorsam, sinema etkinliğiniz *Kinopravda* ile başladı?

-Hayır, 1918 'de *Kinonedelya* ile başladım. İlk üretim sınavımı Ekim Devrimi'nin birinci yıldönümünde uzun metrajlı bir filmle verdim . Birkaç ay sonra, o dönem için alabildiğine yenilikçi sayılacak, bir dizi deneysel çalışmaya giriştim.

-Sonra ne yaptınız?

-Sonra alıcı yönetmeni Ermolov ile cepheyi baştan başa dolaştık. Bu geziden iki deneysel kısa film ve ilerde gerçekleşecek *İç savaşın tarihi* filmi için sinema-belgeler ile döndüm.

-Arkasından *Kinopravda*'yı mı çıkarmaya başladınız?

-Bundan sonraki aşama Merkez Yürütme Komitesi'nin propaganda trenlerindeki çalışmalar oldu Lenin propaganda gemi ve trenlerinde çalışmalarında sinemanın kullanılmasına büyük önem veriyordu. 6 Ocak 1920' de, Kalinin ile güney doğu cephesinde "Ekim Devrimi" propaganda treninde buldum kendimi, Yanıma filmler almıştım. Bunlar arasında *Devrimin yıldönümü*'de vardı. Yeni bir seyirciyi inceliyorduk. Film trenin her durduğu yerde gösteriyor, şehirlere "iniyor" sinema salonlarında gösteriler düzenliyorduk. Film de çekiyorduk bu arada. Kalinin'in treni üstüne bir film böyle çıktı. Sinema etkinliğimin bu dönemi bir uzun film ile, *İç savaşın tarihi* ile kapandı.

-Derken *Kinopravda* 'ya başladınız. Bu ne zaman oldu?

-Az sonra, 1922'nin hemen başında.

-*Kinopravda* 'nın gördüğü özel ilgiyi nasıl açıklıyorsunuz? Alt tarafı bildiğimiz bir film gazete değil miydi bu?

-Resmî olarak öyle ama alışlagelmiş bir film gazete de değildi. İzin verirsiniz *Kinopravda* üstünde daha uzun duralım...

...Bakın anlatayım, bu gazetenin özelliği sürekli bir devinim içinde oluşu, bir sayıdan öbürüne sürekli değişmesiydi. Her yeni sayı

Kinopravda 'nın bir öncekinden değişik bir yanı vardı. Kurgu ile el de edilen anlatım yöntemi her sayıda değişiyordu. Çekimi de öyle. Hatta ara yazıların biçimleri, kullanım yerleri bile. *Kinopravda*, gerçeği sinema anlatım olanakları ile dile getirmeye çalışıyordu. Bir eşi daha bulunmayan bu laboratuvarda sinemanın alfabesi kararlı, ağır bir şekil de oluşuyordu. Bazı *Kinopravda* 'lar, bir konuyu derinlemesine irdelene amacıyla, birer uzun metraj boyutlarına ulaşıyordu. Taraftarlar ve muhalifler işte bu dönemde ortaya çıktı, tartışmalar bu dönemde başladı, sürüp gitti. *Kinopravda* 'nın etkisi gün geçtikçe artıyordu. Avrupa ve Amerika sinemalarında gösteriler başlayınca daha da arttı bu etki. *Kinopravda* pozitiflerinin istenilen sayıda çoğaltılması için Berlin'de bir sinema-laboratuvar kurulduğunu o yılların gazeteleri yazdı. Her ülkede *Kinopravda* yanlıları ortaya çıkıyordu. *Kinopravda* 'nın gelişmesine koşut olarak ekip de geliyordu. Svilova yeni bir alfabe üstünde çalışıyordu. Kaufman birinci sınıf bir alıcı yönetmeni olmuştu. Bel yakof ara yazıların anlatım gücü sorunu ile ilgileniyordu. Alıcı yönet -

meni Frantisson yürek isteyen denemelere girişiyordu. Her gün yeni bir şeyler türetmek gerekiyordu.

Çevremizde bize akıl verecek kimse yoktu. Denenmemiş bir alanda dolu dizgin gidiyorduk. Buluyor, deniyor, sinema-görüntüleri ile bir gün başyazı, bir başka gün tefrikalar hazırlıyor, sinema-röpörtajlar ya pıyor, sinema-şiiirler yazıyorduk.

-Kendi deyiminizle "laboratuvarınız" daha çok *kinopravda* ile uğraşı yordu demek?

-*Kinopravda* ile birlikte yayınladığımız *sinema-takvim* 'i, yıldız - rım-haberleri, birtakım tören ve kampanyaları yansıtan özel yayınları da umutmayalım. Bu da oldukça güçlü bir akımdı. Ayrıca canlı resim sinemasının gelişmesine de özel bir önem veriyorduk. Goskino yönet - meni Goldobin, Vladimir İliç'in, Sovyet sinema tarihinde de öncü sayı - lan ilk sinema-karikatürümüz *Bugün* için özel bir ilgi gösterdiğini yaz - dı.

-Sinema-takvimlerin ikisi Lenin'e ayrılmıştı değil mi?

-Öyle, birisinin adı bile *Leninist sinema-takvim* ' 'di. Lenin'in yaşamı üstüne toplanmış sinema-belgelerin eksiksiz ilk bölümünü oluş - turuyordu. Bunda E. Svilova'nın büyük katkısı oldu. *Leninist Kino pravdayı*, Köylünün yüreğinde yaşayan Lenin'i bir de Lenin üstü - ne üç türkü 'yü anımsayın. Her kez, arşivlerdeki bir yığın malzeme - nin kotarılması işi Svilova'nın sırtındaydı. Lenin'in 10. ölüm yıldönümü nedeniyle giriştiği arşiv ve depolardaki yüzbinlerce metre filmin göz - den geçirilmesinde gene gösterdi kendini, Bu çalışmaları sırasında, *Lenin Üstüne Üç Türkü*'ye son derece gerekli görüntüleri ayrıca Lenin'in ya - şantısı ile ilgili onlarca özgün negatif buldu. Şimdi bunlar Lenin Enstü - tüsü'ndedir.

- *Apansız yakalanmış yaşam, Yürüyen Sovyet, Dünyanın al - tıncı bölümü* üstüne bir diyeceğiniz var mı?

-Birbirinden çok ayrı filmler bunlar. Aynı sanatçının filmleri, gene de içerik yönünden farklı filmler bir kez yapıları sonra da her birine uygulanan işlem ayrı. Yalnız üçü de *gerçek*'e dönük filmler, sinema - *gerçek*'e.

-Peki ya *Alıcılı adam*?

-Amaç gerçek, *sinema-göz* de araçsa, nasıl oluyor da bu filmde araç hakim oluyor demek istiyorsunuz değil mi?

-Siz ne diyorsunuz?

-Her şey bu filme hangi gözle baktığınıza bağlı. Alıcılı adam 'ı ya - parken şöyle düşündük: "Miçurili" bahçemizden türlü meyvalar, türlü filmler alıyorduk bir de sinema-dil üzerine bir film yapalım, başka dillere çevrilmesine gerek kalmayacak uluslararası ilk sözsüz filmi ya palım, dedik. Bu uluslararası dil ile, yaşayan bir kişinin davranışları - nı, elinde alıcı olan bir kişinin türlü durumlarda ne yaptığını anlatma - yı deneyelim, dedik. Böylece bir taşla iki kuş vurmuş oluyorduk: hem

sinema-alfabeyi herkesin anlayacağı bir sinema-dil düzeyine çıkarıyor, hem de bir insanı, rasgele bir insanı, öyle sırası geldikçe değil, filmin başından sonuna dek perdede tutuyorduk.

Çektiğimiz ne Emil Jannings, ne Charlie Chaplin idi. Alıcı yönetmenimiz Mikail Kaufman'ı çekmiştik. Ona Emil Jannings gibi ağlatmadığı ya da Charlie Chaplin gibi güldürmediği için hiç de serzenişte bulunmuyorum. Deney deneydir, yalnız bir cins çiçek yoktur. Çiçeğin türlü sü vardır. Her yeni yetiştirilen çiçek, ilk kez elde edilen her çiçek b bir takım karmaşık deneylerin sonucudur.

Her defasında yaygın tüketime yönelik filmler değil de film üreten filmler de yapmayı görev saydık zaman zaman. Bu filmlerden bir iz kalmıştır. Geleceğin zaferlerinin vazgeçilmez inancasıdır bu filmler. *Lenin Üstüne Uç Türkü*, yaratıcılarına uluslararası bir ün sağladıysa, *Alıcılı Adam* akımının görevi öyle küçümsenemez. *Uç türkü*'nün beton döküm işçisi ya da *Ninni* 'nin paraşütçüsü, bu sözsüz filmle gerçekleştirilmiş deneylerin meyvalarıdır dersem size aykırı gelmesin.

Alıcılı adam'da amaca değil de araca öncelik verildiyse bunun nedeni filmin amaçlarından birinin, öteki filmlerde olageldiği gibi araçlarımızı saklamak değil tersine ortaya çıkarmak oluşundandır. Filmin bir amacı da sinema olanaklarının gramerini tanıtmaktır. Araçları saklamak garip olurdu öyleyse. Bu filmin yapılmasının yararı olup olmadığı ise ayrı bir iştir. Bu soruya cevap vermek başkalarına düşer.

-Siz ne düşünüyorsunuz? Bu deneme kaçınılmaz bir şey miydi?

-O dönem için kaçınılmazdı. Belki biraz iddialı hatta aşırı bir girişimdi aslında. Ne olursa olursun hiç bir senaryoya bağlı kalmadan hareket eden bir "yaşayan insan"ı çekmek için kullanılan bütün olanakları iyice kavramaya...

-Sözünüzü kesiyorum. "Ne olursa olsun hiç bir senaryoya bağlı kalmamak" dediniz. Senaryo konusunda sizin için söylenenler doğru mu?

-Ne diyorlarmış benim için?

-Sizin öteden beri senaryoya karşı olduğunuzu söylüyorlar. Doğru mu bu?

-Hiç te öyle değil. Oyunlu filmler için adamakıllı bir senaryodan yayanaydım. Mizansensiz çekilen, oyunsuz bir film içinse "senaryo" kullanılmasına karşıydım. Mizansensiz bir filmde senaryoyu anlamsız buluyordum. Bu yalnız terminoloji planında değildi.

Daha üst düzeyde bir plan tipi öneriyordum. Plan ile gerçeğin arasında sürekli bir iç etkilenim sağlayacak etkin bir plan şekli, bir doğma değil çekim için kılavuz olacak bir planı öneriyordum. Gerçekleştirilen sinema-gözlemlerin analiz ve sentez birliğini sağlayacak hem yaratıcı hem düzenleyici bir plan. Önerdiğim analiz (bilinmeyenden bilinene) ve sentez (bilinenden bilinmeyene) birbirleriyle çelişki halinde değil tersine birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdırlar. Sentezi analizin ayrılmaz bir parçası olarak ele alıyorduk. Senaryonun vazılması, çekim ve



Kinopravda



Lenin Üzerine Uç Türkü/D. Vertof

kurgunun birlikte, durmadan yapılan gözlemlerle birlikte gerçekleştirilmesini istiyorduk. Engels'in "sentezsiz analiz olmaz" öğütüne sıkı sıkıya bağlıydık.

-Bunu plansızlık diye nitelediler değil mi?

-Herkes değil. İki türlü muhalif var. Kimisi haberi bile olmadığı konuda ahkam kesen, kimisi de (bunlar çok şey beklerler kendilerinden) çok iyi bildikleri bir konuda bile kem küm eden iki türlü muhalif. Birinciler büyük bir güvenceyle bu filmlerde plan yoktur diye bar bar bağırıyorlardı. İkinciler ise daha somut, daha geliştirilmiş bir yeni plan şekli önerdiklerini söylüyorlardı. Kendinden pek emin bilgisizler bağırıp çağırımları ile gerçeği ne kadar örtmeye kalkarlarsa kaksınlar bu hiç bir şeyi değiştirmeyecektir. Er ya da geç plan ya da plansızlık konusunda tavrımızı herkes anlayacaktır.

-Konusmamızı bitirirken şimdi aklıma gelen bir düşünceye açıklık getirmenizi isterdim. *Uç Türkü*, *Ninni* ve öteki filmlerinizi, "yaşayan insan"ın düşüncesini kavramak için yaptığınız deneylerin bir uzantısı değil mi? İlk denemenizi anımsayın: bir yerden atlarken aklınızdan geçenler. *Sovietkoevkin*o dergisinde *Kinopravda* üstüne yazdığınız bir yazıda şöyle diyordunuz...

-Ayrı bir konuşma konusu olacak bir sorun bu. Sinemada her yaptığım dolaylı ya da dolaysız yoldan "yaşayan insan"ın düşüncelerinin görüntüsünü ortaya çıkarma isteğime bağlıydı. Bazen bu insan filmin perde görünmeyen yaratıcısıydı. Bazen de bu "yaşayan insan" görüntüsü, kendinde, tek bir somut kişinin değil de bir çok kişinin hatta giderek çoğalan kişilerin çizgilerini topluyordu.

Ninni de çocuğunu sallayan ve filmde bir çeşit iletici görevi olan ana olay geliştikçe bazen İspanyol, bazen Rus, bazen Ukraynalı, bazen Özbek anasına dönüşür. Bununla birlikte filmde sanki tek bir ana varmış gibi olur. Ananın görüntüsü birçok kişi arasında dağıtılmıştır. Aynı şekilde küçük kızın görüntüsü de bir çok küçük kız görüntüsünden oluşur. Karşımızdaki her hangi bir ana değil, Ana dır ya da her hangi bir küçük kız değil, Küçük Kız dır. Anlatmak zor görüyorsunuz. Anlatmak istediğimi en iyi filmi seyrettikten sonra anlarsınız. Tek bir insan değil İnsandır gösterilmek istenen...

Gördüğünüz gibi amaca erişmek için her sanatçı kendine özgü bir yol tutar. Sosyalist toplum her sanatçıya kişiliğini geliştirme, çekinmeden istediği girişimde bulunma, yeni çıkışlar bulma ve bütün yaratıcı gücünü kullanarak halka hizmet etme yolunda her kolaylığı sağlar.

Bu yazı 1958'de, D.Vertof'un ölümünden sonra, Istkoustvo Kino dergisinin 6. sayısında yayımlanmıştır.

sinema-göz toplulukları için geçici direktifler

I. Giriş

Gözümüzün olanakları yetersiz ve sınırlıdır. Bu yüzden, insanlar, gö_ü rülemeyen olguları görmek için mikroskobu, uzaktaki bilinmeyen dünya ları görmek ve araştırmak için teleskobu buldular. Görülebilen dünya- nın daha iyi kavranabilmesi, görsel olayları araştırmak ve kaydetmek, olan biteni ve ilerde üstünde durulması gerekecek olayları unutmamak için alıcıyı geliştirdiler.

Alıcının, sermayenin egemen olmadığı tek bir ülkenin bile varolmadı ğı bir sırada icat edilmesi bir talihsizlikti. Bu yeni oyuncu ğı halk kit- lelerini oyalamak, daha doğrusu emekçilerin dikkatini temel hedefle - rinden yani efendilerine karşı mücadeleden saptırmak için kullanmak ğı bi şeytanca bir düşünce geldi burjuvazinin aklına.

Sinema salonlarının elektrikli afyonu içinde yarı aç yarı tok proleter ler ve işsizler çelik yumruklarını gevşetiyor ve farkında olmadan efendilerinin sinemasının moral bozucu etkisine boyun eğiyorlardı. Tiyatro lar pahalıdır, koltuk sayıları çok değildir. Ve efendiler alıcıyı, burju- valarını, severken, acı çekerken, işçileriyle "ilgilenirken" görüldüğü , şu yüksek varlıkların, şu aristokrasinin aşağılık varlıklardan (işçiler köylüler) ayrıldığıнын görüldüğü teatral filmleri yaymaya zorluyorlar.

Devrim öncesi Rusya'sında da efendilerin sineması aynı görevi yük - leniyordu. Ekim devriminden sonra sinema, yeni hayata uymanın zorlu uğraşısıyla karşı karşıya kaldı: devrimden önce çarın memuru rolünü alanlar işçi rolleri almaya koyuldular, Saray hanımlarını oynayan ka - dm oyuncular şimdi Sovyet tarzında kırıttıyorlar.

Ancak bu yapmacıkların esas olarak tiyatronun burjuva teknik ve bi- çimi sınırları içinde kaldığını aramızdan pek azı farketti. Çağdaş tiyat ronun karşısında olanlardan çoğunun aynı zamanda bugünkü biçimi için de sinemanın ateşli yanlıları göründüklerini biliyoruz.

(Birkaç bilimsel filmle, haber filmleri dışında) teatral olmayan sine manın var olmadığını henüz pek az kişi açıkça *görmüyor*.

Bütün tiyatro gösterileri ve bütün sinema filmleri tıpatıp aynı biçim- de kurulmuşlardır: bir dram yazarı ya da bir senaryocu, sonra bir sah neye koyucu ya da bir yönetmen, sonra oyuncular, provalar, dekorlar ve seyirci önünde bir gösteri. Tiyatroda esas olan oyuncunun oyunudur; böylece *bir senaryo ve oyun üstüne kurul her film teatral bir gösteri olmaktadır*, tiyatrodaki sahneye koyucu ile sinemadaki yö netmenin yaptıkları arasında bir fark olmaması bundandır işte.

Bütün bu tutumlar herhangi bir akım ve yönelimden, tiyatroya karşı (tiyatro olarak) alınan tavırdan bağımsız olarak, kabaca ve ayrıntılıy la tiyatroya ilişkindir.

Bütün bunların alıcının asıl adanmış olduğu alanla yani yaşayan olguların araştırılmasıyla hiç bir ilişiği yoktur.

Kinopravda, tiyatronun dışında da devrimle uygun adım çalışılabileceğini açıkça anlatmıştır. "Sinema-göz" Kinopravda'nın başlattığı devrimci bir Sovyet sineması yaratma çabasını sürdürüyor.

II. SİNEMA-göz'ün çalışması

Sinema-göz Kurulu, sinema-gözlemcilerin raporlarını temel alarak, sürekli değişim içindeki canlı ortamda alıcıların yönelme ve saldırı planlarını hazırlayıp geliştirir. Alıcıların çalışması, kendilerine neyin beklediğini bilmeyen ama kesin görevleri hayatın karmaşası içinden şu ya da bu sorunu, şu ya da bu işi açığa çıkarmak olan Gepeu ajanlarının çalışmasını andırıyor.

a. Kinok-gözlemci, ortamı ve çevresindeki kişileri dikkatle gözler ve ayrı cinsten olguları, genel ve özel niteliklerine göre birbirlerine bağlamaya çalışır. Kinok-gözlemciye temayı yönetici verir.

b. Topluluğun yöneticisi, diğer adıyla sinema-kılavuz temaları gözlemcilere dağıtır ve başlangıçta her gözlemcinin gözlemlerinin bir özeti yapmasına yardım eder. Yönetici özetlerin hepsini toplar ve temanın yapısı yeterince açıklığa kavuşuncaya kadar, ayrı verileri, yerlerini değiştirerek gruplandırır.

Yeni başlayan bir gözlemciye verilebilecek temaları kabaca üç grupta toplayabiliriz:

1. Bir yerin gözlemi (sözgelimi: köy okuma odası, kooperatif)

2. Harekethalindeki insan ve eşyaların gözlemi (sözgelimi: gözlemcinin babası, bir asker, postacı, tramvay, v.b.)

3. Bir insan ya da belirli bir yer dışında, bağımsız bir temanın gözlemi

(sözgelimi: su, ekmek, ayakkabılar, anne baba ve çocuklar, şehir ve köy, gözyaşları, gülüşler, v.b.)

Duvar gazetesi için gözlemlenen olayların en çarpıcılarının fotoğraflarını çekmek amacıyla, topluluk yöneticisi, fotoğraf makinası (daha sonra bir alıcı) kullanmayı öğrenmek zorundadır.

Sinema-göz duvar gazetesi ayda ya da onbeş günde bir çıkar imalat hane, fabrika ya da kasabadaki hayatı fotoğraflarla sergiler, köylere seslenir, çevredeki hayatı olanak ölçüsünde ortaya koyar, ajitasyon ve propaganda yapar ve düzenler. Topluluk yöneticisi çalışmasını .. Kinoklar.. ile uyum halinde düzenler ve doğrudan doğruya Sinema - göz kuruluna bağlıdır.

.c. Sinema-göz komitesi tüm örgütün başındadır. Komiteye her kinok-gözlemci topluluktan bir temsilci, örgütlenmemiş kinoklardan bir

temsilci ve geçici olarak üç kinok-yapımcı temsilcisi katılır.

Sinema-göz konseyi günlük pratik çalışmasında .. kinoklar.. ın oluştuğu teknik takıma dayanır.

..Kinoklar.. herhangi bir fabrika gibi anlaşılmalıdır kinok-gözlemcilerin elde ettiği hammadde bu fabrikada sinema-yapıtlar'a dönüştürülür.

..Kinoklar.. içinde öncü topluluk ve komsomolların üretim çalışmasına yöneleceği bir eğitim ve uygulama (démonstration) atelyesi olarak da anlaşılabilir.

Bütün kinok-gözlemci toplulukları öncelikle ilerdeki sinema-göz dizilerinin üretimine yöneleceklerdir. Geleceğin tüm sinema-yapıtlarının yaratıcıları (auteurs-créeurs) onlardır.

Öyle düşünüyoruz ki tek bir sanatçının ya da bir kaç kişinin yaratısından toplu yaratıma geçiş burjuva sanat sinemasının ve çevresindeki şaklaban oyuncu, masal-senaryo, dekorlar gibi parlak oyuncaklar ve ya pımcı baş papaz takımının batışını da hızlandıracaktır.

III. Temel parolamız

1. Sinema-dram halk için afyondur.
2. Kahrolsun perdenin ölümsüz kral ve kraliçeleri. Yaşasın hayatın içinde işleri başında çekilmiş sıradan ölümlüler.
3. Kahrolsun burjuva masal-senaryoları! Yaşasın hayatın ta kendisi.
4. Sinema-dram .. kapitalistlerin elinde birer öldürücü silahtır. Devrimci gündeliğimizi göstererek bu silahları düşmanın elinden koparıp alacağız.
5. Günümüzdeki sanatlı dram eski dünyanın bir artığıdır. Devrimci gerçekliğimizi burjuva kalıplarına dökmek için bir girişimdir.
6. Kahrolsun günlük hayatın mizansenini bizleri nasılsak öyle, apanız çekin.
7. Senaryo, hakkımızda edebiyatçı tarafından düzülmüş bir masaldır. Kimsenin uyduruklarına kulak asmadan kendi hayatımızı yaşıyoruz biz.
8. Hayatta herbirimiz, başkalarının çalışmasını engellemeden kendi işimizle uğraşıyoruz. Kinokların işi de işimizi engellemeden bizi filme çekmektir.
9. Yaşasın .. devrimin sinema-gözü!

IV. Kinoklar ve kurgu

Sanat sinemasında kurgudan anlaşılan, ayrı ayrı çekilen sahnelerin bir yönetmen tarafından az çok geliştirilmiş bir senaryoya bakarak birine yapıştırılmasıdır.

Kinokların senaryoya verdiği anlam kesinlikle ayrıdır, onlar senaryoyu görünen'dünyanın düzenlenmesi olarak anlarlar.

Kinoklar kurguda şu ayırımları yaparlar:

1. Gözlemsırasındakurguçıplak gözün herhangi bir anda çevredeki herhangi bir yere yönelmesi.

2. Gözlemsırasıkurgugörülenin ayırıcı niteliği açısından düzene konulmasıdır.

3. Çekimsırasında kurgu alıcının silahlı gözünün birinci şıktaki gözlemlenen yere yöneltilmesi. Çekimin gözlemden bu yana değişmiş bazı koşullara uydurulması.

4. Çekimsırasıkurgu Çekilmiş olanın temel niteliklerine göre kabaca düzene konulması, Kurgudaki noksan parçaların bulunması.

5. Göz atma (kurgu parçaları avı) Gerekli bağlantı görüntülerini yakalamak için gözün herhangi bir görsel ortamda şöyle bir dolaşması. Üstün dikkat yetisi, çabukluk.

6. Kesinkurgu Gözden kaçmış küçük temaların büyüklerle aynı düzeye açığa çıkarılması. En iyi akışın sağlanması için tüm malzemenin yeniden düzenlenmesi. Filmde baş etkene özgünlük kazandırma. Aynı türden bir araya getirilmesi, son olarak da kurgu parçalarının sayıca hesabı.

Çekim koşulları bir ön gözleme elverişli olmadığı zaman, sözgelimi konu gizlice izlenerek çekiliyorsa ya da apansız çekim yapılıyorsa 1. ve 2. şıktaki kurgu yöntemleri atlanır, 3. ve 5. şıktakiler uygulanır

Kısa metrajlı sahnelerin çekimi ya da acil çekimler sırasında kaç şık birleştirilir.

İster bir, ister birçok tema birden çekilsin bütün bu maddelere uyulmalıdır. Kurgu, ilk gözlemden başlayıp film kesin şeklini alıncaya kadar kesintisiz sürer.

V. Kinoklar ve senaryo

Sıra senaryodan söz etmeye geldi. Edebi senaryo yukarıda tanımlanan kurgu sistemine uygulanmaya kalkılırsa bu sistemin anlamı ve önemi daha ilk hamlede ortadan kaldırır. Bunun nedeni şudur: Edebiyatçı kaleminden çıkan sanat dramlarının tersine bizim filmlerimizi oluşturan şey yaşanmış malzemenin düzene konulması demek olan kurgudur. Bu rasgele, hiç düşünmeden, plansız çalıştığımız anlamına gelir mi? Asla.

Ön planımızı, örneğin işsizlerin yerleşme sorunu konusunda soruşturma yapan bir kurulun planı ile bir tutarsak, senaryoyu da ortada soruşturma yokken yazılmış bir anlatıya benzetebiliriz.

Bu durumda sanat sinemasının tutumu nedir kinokların tutumu nedir?

Kinoklar filmlerini düzenlerken soruşturma sonucu elde edilmiş gerçek sinema belgeleri temel alırlar.

Yönetmenler ise bir edebi senaryoyu yazdıktan sonra bunun içine 2 öpücük, 3 gözyaşı, bir cinayet, ayın önünde kayan bulutlar, bir güvercin gibi birkaç sinema resimlemesi konduracaklardır. En sona da Yaşasın... ı yapıştıracaklar ve her şey Enternasyonal ile son bulacaktır.

Ufak tefek değişikliklerle propaganda sinema dramlarımızın hali işte budur.

Enternasyonal ile biten bir film genellikle sansürden geçerse de seyirci bunu öylesine burjuva bir ortamda dinlemekten tedirgin olacaktır.

Senaryo bir ya da birkaç kişi tarafından yaratılır; bu kişilerin perde de yaşatmak istedikleri bir öyküdür.

Biz bunun canice bir istek olduğunu ileri sürmüyoruz. Ancak anlayamadığımız ve tabii kabul edemediğimiz şey bu tür çalışmanın sinemanın asıl görevi sırasına yükseltilmesi, sanat dramı tanrısına tapınma adına alıcının bütün olağanüstü olanaklarının öldürülmesidir.

Sinemaya, en iyi salonlarımızın localarında yorgunluk çıkararak erkek, kadın neşmanları masallarla beslemek için girmedik.

Sanat sinemasını, çalışan kitleleri yeni emziklemlerle susturmak ve gönüllerini hoş etmek için yere çalmıyoruz.

Kendimizi, henüz sanat dramının ağına yakalanmamış olan belli bir sınıfın, işçi ve köylülerin hizmetine verdik.

Biz dünyayı olduğu gibi göstermeye ve dünyanın burjuva yapısını emekçiler önünde açığa çıkarmaya geldik.

Biz emekçilere kendilerini ilgilendiren ve çevreleyen olguların bilincini vermek istiyoruz. Biz her emekçiye, pulluğu ya da tezgahı başında, dünyanın değişik noktalarında onunla aynı anda çalışmakta olan kardeşlerini, düşmanlarını ve kendisini sömürenleri görme olanağını vermek istiyoruz.

Sinema alanında ilk adımlarımızı atıyor ve bu nedenle kendimize *kinoklar* adını veriyoruz. Ticari bir uğraş olarak hatta sanatın bir kesişimi olarak bakılan bugünkü sinemayla bizim çalışmamızın ortak hiç bir yanı yoktur.

Benimsediğimiz görevlerin yerine getirilmesi bambaşka bir teknik anlayışı gerektirdiği için, teknik alanda bile "sanatsal sinema"ya çok az işimiz düşüyor.

Bizim geniş atölyelere, görkemli dekorlara, "görkemli" yönetmenlere, "büyük" sanatçılara ve fotojenik, "olağanüstü" kadınlara hiç ihtiyacımız yok.

Buna karşılık bize mutlaka:

1. hızlı ulaşım olanakları
2. yüksek duyarlılıklı film
3. elde taşınabilen çok hafif alıcılar
4. en az bunlar kadar hafif aydınlatma araçları
5. hızlı çalışan bir sinema-röportajcıları takımı
6. bir gözlemci-kinoklar ordusu

gereklidir.

Örgütümüzde:

1. gözlemci-kinoklar

2. görüntü yönetmeni kinoklar
3. yapıcı kinoklar
4. kurgucu kinoklar
5. laboratuvar teknisyeni kinoklar

bulunuyor.

Çalışma yöntemlerimizi ancak komsomol ve öncülere öğretiyor, böylece bilgi ve deneyimizi yükselen işçi gençliğin emin ellerine teslim ediyoruz.

Saygıdeğer ve saygı değmez yönetmenlere, sinemada devrimin henüz yeni başladığını söylemekten çekinmiyoruz.

Sonuna kadar direnecek, gençler nöbeti devralmadığı sürece yerlerimizden hiç birini bırakmayacağız. O gün, burjuva sanat sinemasını çiğneyip geçerek, hep birlikte, Sovyetler Birliğinin sinemasına, evrensel sinemaya, Ekim'e doğru yürüyeceğiz.

VI. Sinema-göz ve onun ilk keşif görevi

Sinema-göz'ün ilk dizisinin kurgusu bu yazının bir önceki bölümünde belirtilen kurgu şemasına göre yürütüldü.

İlk dizinin temalarını sıralayalım:

1. "Yeni ve "Eski". 2. Çocuklar ve yetişkinler. 3. Kooperatif ve pazarlar. 4. Kent ve kır. 5. Ekmek teması. 6. Et teması. 7. Büyük tema: içki, oyun kâğıtları, bira, pis işler, kokain, verem, delilik, ölüm. Bu tek bir sözcükle tanımlamakta zorluk çektiğim ama burada sağlıklı ve güç verici olana karşı koyduğum bir temadır.

İsterseniz buna burjuva rejiminin bize bıraktığı ve devrimimizin henüz temizlemeye zaman, olanak bulamadığı korkunç mirasın bir bölümü diyelim.

Temaların kurgusundan başka (birlikte düzenlenmeleri ve her bir temanın kurgusundan) başka ayrı ayrı sahnelerin de kurgusu yapıldı (kam pa saldırı, yardım çağrısı gibi sahneler).

Uzay ve zamanda sınırlı olmayan, kurgu yoluyla elde edilmiş sahnelere Sinema-göz'ün birinci bölümündeki sarhoş kadınların dansını örnek vermek istiyorum.

Bu sahneler değişik anlarda, değişik köylerde filme alındılar, tek bir bütün içinde kurgulandılar.

İçki satıcısı, pazar sahneleri ve diğerleri de benzer biçimde kurgulandılar.

Zaman ve uzay içinde sınırlı olanlık bir bölümün kurgusuna örnek olarak kampın açılış gününde renkli fişeklerin atılmasını sayabilirim.

Bu bölümde birbirlerine eklenmiş elli üç görüntü 17 metre boyunca izleniyorlar. Konuların perdede birbirlerini büyük bir hızla izlemesine rağmen (her konu perdede bir çeyrek saniyeden fazla kalmıyor) bu bölüm rahatlıkla algılanıyor ve gözü yormuyor (bir işçi seyirci tarafından da doğrulandığı gibi).

Göze çarpan temel aksaklık filmin aşırı uzunluğudur.

Başlangıçta sanat filmlerinin ancak bir iki bölümden oluştuğunu ve uzunluklarının zamanla arttırıldığını unutmamak gerekiyor.

Sinema-göz'ün alanı yeni bir alandır, seyirciyi yormamak ve onu sanat dramının kucağına itmemek için sunulan bölümü ihtiyatla büyütme gerekiyor.

Büyük sinema salonlarında kendimize bir gedik açmayı hesaplayarak altı bölümlük bir film yapma zorunluluğuna boyun eğdik...ve kabul etmek zorunda olduğumuz bir hata işledik. İlerde bu hatayı düzeltmek ve ayrı ayrı ya da istenildiğinde bir program içinde toplanmış olarak gösterilebilecek kısa filmler yapmak gerekiyor. İlk dizinin çok geniş kapsamlı oluşu, her birinin derinleştirilmesi zararına birbirine geçen temaların çokluğu da bir hata olarak görülebilir.

İlk dizi için böyle bir yol seçmemiz bir raslantı değildir, bu davranışımızın nedeni geniş bir araştırma sunma ve gelecek dizilerde bu araştırmadan yola çıkarak hayatın daha derinlerine inme niyetimizdi. Bu hareket biçimi biraz da, sinema-göz temalarından her birinin iyice işlenebilmesi için çok zaman harcamak, yapay aydınlatma kullanmak ve oldukça canlı resim çekmek gerekmesi yüzünden kaçınılmaz olmuştu.

Zaman harcanması büyük para kaybına sebep oluyor, yapay ışıkların iki ayağı topallıyor ve canlandırma masası da hiç boş durmuyordu. Bu yüzden on metrelik karikatür ve on kadar ara yazıyla yetinmek zorunda kaldık.

Yalnızca bu aksaklıkları sayıyorsam, bu başka hatalar olmadığından değil ama önce bunları gözönünde bulundurmak ve ilerideki çalışmalarımız için bunlardan sonuçlar çıkarmak gerektiğindedir.

Birinci diziyi bitirirken yitirdiklerimiz ve kazandıklarımız Örgütlenme düzeyinde ve teknik düzeyde bazı yerleri geçici olarak yitirdik. Ortak toplantılarımız daha seyrekleşti, topluluk üyelerinden bazıları çalıışmayı hemen hemen bıraktılar ve yıldızlar merkezi yönetim zayıfladı ve bir bakıma bütün işin düzeni bozuldu.

Örgütlenme düzeyindeki bu kayıpların hemen hepsi bugün giderilmiştir.

Geçici olarak ihmal etmek zorunda kaldığımız teknik konuların en önemlisi canlı resim çevirimiydi (her görüntünün ayrı ayrı filme alınması). Canlandırmayla uzun süredir ilgileniyoruz, bu işe *Kinopravda* ilk sayılarından sonra koyulduk, çünkü canlandırma sinemasının sanat sinemasına karşı mücadelede temel bir silah olduğu kanısındayız.

Kendimizi eğitmek için bu yöntemle, ışıklı ara yazılar, haritalar, bültenler, karikatürler, reklamlar, tablolar gibi gerekli ya da gereksiz değişik şeyler filme aldık.

Bu alanda yaptıklarımızın yalnızca kendimizi eğitmeye ve vazgeçilmez başka bir alanda ciddi bir girişime hazırlanmaya yaradığını toplan

tılarda ve basında açıkladık.

Kinoklar son derece güç koşullar altında karikatürler, mizah resimleri çekmek için uykusuz geceler geçirirlerken artık çok beklenilmeyeceği, pek yakında kinokların planı içine giren gerçek canlandırma çabasına geçileceği umuduna sarılıyorlardı.

Haber filmiyle bilimsel film arasında bağ kurulması

için tutkuyla çalıştık, canlı resim yöntemi bu bağın kurulmasında belirleyici bir role sahiptir. "Hareketli resimler, hareketli krokiler, perde de görelilik kuramı" henüz yabancı ülkelerde *Ayzenştayn'ın Görelilik Kuramı*" adlı film gösterilmeden 1919 yılı sonlarında yazılan kinokların ilk bildirimlerinde verilen direktif böyleydi. Kendimizi bütünüyle sinema-göz'ün ilk dizisinin çalışmalarına adanmış olduğumuz için, kinok Belyakov'un önemli katkıda bulunduğu ilk bilimsel filmimiz *Çocuk Düşüme* planımızda yer alan belgesel malzeme yerine ikinci dereceden küçük bir aşk öyküsüne bağlanabildi.

Beklenildiği gibi, *bilimsel sinemayla dram sineması arasında bağ kurulması gerçekleşmedi.*

Dramatik malzeme bilimsel görüntülerin karşısında soluk ve acınacak bir görünüş kazanıyor. Bu "sanat" komşuluğu yüzünden böyle bir film bilimsel niteliği de kuşku konusu oluyor.

Sinema-göz çalışması olmasaydı bu konumu yitirmemiş ve sağlıklı, ilginç ve kültürel düzeyi yüksek bir film yaratmak için çıkan böylesine güzel bir fırsatı değerlendirmiş olacağımız açıktır. *Kuşkusuz ele geçirmiş olduğumuz bu yerden geri çekilmeyeceğiz.*

Ya bizim teknik temelimiz üstünde oluşan bilimsel filimler bölümüyle bir anlaşma yoluyla ya da her şeyi yeni baştan alarak *bu çalışmayı sürdüreceğiz.*

Kinopravda ve sinema takvimleri biraz zarar gördüler ancak bu alanda da kayıplarımızın yüzde seksenini karşıladık.

Ticari sinema dünyası Sinema-göz'ün ilk dizisini düşmanca karşılayarak sahneye koyucuları, oyuncularını ve bütün sinema baş papazları kaştını sevince boğdu. Büyük sinema salonları bu "rezil şeye" kapılarını aralamadılar bile.

Buna karşılık Sinema-göz parolasının ünü yayılmasını sürdürüyor. İlk diziye ayrılmış bir yığın yazı bütün Sovyet basınında, sinema ve tiyatro yayınlarında kendisine bir yer açabildi.

"Sinema-göz", "Foto-göz" topluluklarının ortaya çıktığı görülüyor. Her gün birisi, bir sanat filmi seyrettikten sonra sinemadan çıkarken tiksinerken tükürüyor ve yeniden *Sinema-göz'ü düşünmeye koyuluyor.*

"Sinema-göz" parolası yayıldıkça bu ad daha çok tutuluyor.

Çeşitli basın organlarının işçi muhabirleri günlük olayları betimledikten sonra "sinema-göz" diye imza atıyorlar: Yaroslav'da bir sinema "Sinema-göz" adı altında açıldı, Moskova'da afişlerde bir tavus kuşu kuyruğunda "sinema-göz" görüldü, sinema-göz üstüne karikatür ve yazılar olağan şeyler oldu.

Kaçamak gözlediği küçük sahnelere "sinema-göz" imzasını atan *Ko-mar* gazetesinin işçi muhabiri bağışlanabilirse de, açılışını *sinema-göz* 'ün ilk dizisiyle değil de *Hint Mezarı* ya da ona benzer bir şeyle yapan "Sinema-göz" sineması bağışlanamaz.

Bizi örgütlenme çalışmasından koparmış ve bazı teknik konumlardan yoksun bırakmış olsa da *Sinema-göz* 'ün ilk dizisinin çevrilmesi bilgilerimizi ve deneyimlerimizi zenginleştirdi.

Bu çalışma sırasında özellikle kendimizi sınamış olduk. Gelecekteki görevlerimizin ne olacağını daha açık, daha somut olarak gördük.

Karşılaşacağımız güçlükleri daha yakından gördük, bunların hepsinin üsttesinden gelmiş olmasak da artık bunları tanyor ve alt etme biçimini düşünebiliyoruz. Bu kavgada çok şey öğrendik, aldığımız dersler boş gitmeyecektir.

Salt deneyciler olmaktan vazgeçtik, işçi seyirci önündeki sorumluluklarımızı üstleniyoruz ve bizi boykot edip tüccar ve uzmanlara karşı, zorlu bir kavganın bekleyişi içinde saflarımızı sıklaştırıyoruz.

("Sanatın Yollarında" adlı derlemeden, 1926)

devrimden sanata, sanattan devrime

s.m. ayzenştayn

Ekim devrimi on beş yaşında.

Sanatsal etkinliğime gelince on iki.

Aile geleneklerim, eğitim ve öğrenimim beni bambaşka bir mesleğe yöneltiyordu.

Mühendis olmaya hazırlanıyordum. Ama bilinçaltımda sanata duyduğum aşırı hayranlık, beni mühendislik mesleğinde, bu bilimin mekanik ve teknolojik yanına değil, sanata en yakın düşen yanma eğilmeye zorladı: mimarlık.

Bununla beraber, artık kesinlikle seçilmiş olan yolun durağanlığından sıyrılabilmem, tek başına gün ışığına çıkma yürekliliğini gösteremeyen doğal eğilimimi izleyebilmem için, devrimci fırtınanın kopması gerek-ti.

Ve devrime borçlu olduğum ilk şey bu oldu.

Çekingen öğrencinin, küçük yaşlarından beri ana-baba sevecenliğinin çizdiği tasarının zincirlerini koparması, bitmiş sayılabilecek öğrenimi ve güvenli bir geleceği bırakıp kendini sanat tasarımlarından oluşan bir linmeyene atması için bütün ilkelerin bu başaşağı dönüşü, tüm kavramların bütün bir ülkede geçirdiği çabuk ve sert değişiklik gerekiyordu.

Cepheden, bitirilmemiş bir yapıtın beni beklediği, Petrograd'a değil Moskova'ya yeni bir yapıtı ele almak için dönüyordum.

Yeşeren devrimci sanatın ilk esintileri hayatın her kşiminde fırtınalar koparıırken, ben, katıldığım "genel anlamda" sanata tümüyle bağlanmışım.

Önceleri devrimle yalnız dıştan bir ilişkim vardı.

Buna karşılık, yaratı ve sanatın giderek daha derinlerine, canlı kaynaklarına ulaşabilmek için, bilimin yöntemleriyle silahlı, doymak bilmez bir açlıkla çabalıyordum. Bu kaynaklarda, kısa mühendislik deneyimde hayranlıkla bağlandığım kesin bilgiler çerçevesinin varlığını sezmiştim.

Pavlov, Freud, Meyerhold'un yanında geçirilmiş bir dönem, sanatbilgimdeki eksiklikleri gidermeye yönelik düzensiz ama ateşli bir çalışma çok okumak ve Proletkult tiyatrosunda dekoratör ve yönetmen olarak ilk adımlarım ! işte, duru bir anlayışla sanat ürününün gizlerini elde etmek isteyenler için sanatın ve yaratı yöntemlerinin eşğine, sikofantların (1) uşak elleriyle dikilmiş gizemciliğin yeldeğirmenlerine karşı sa vaşımın evreleri.

Savaş başlangıçta görüldüğünden daha az Donkişotçaydı. Değirmenlerin kanatları kırılıyor ve yavaş yavaş her olgunun, her sürecin temelindeki tek diyalektik bulgulanıyor.

O sıralarda, iç oluşumumla uzun süreden beri maddeciydim.

Gelişmemin bu evresinde, tahlilci çalışmamın sonuçları, gerçek hayat ta olan bitenler tarafından beklenmedik bir biçimde doğrulandı.

Sanatın alfabetini öğretirken kullandığım yöntemin, yan sınıfta politik öğretim görevlisinin toplumsal sorunlara uyguladığı yöntemle özdeş olduğuna, öğrencilerimin dikkatimi çektiklerini büyük bir şaşkınlıkla görüyorum.

Dışardan gelen bu itme, çalışma masamda estetiğin yerini diyalektik maddeciliğin alması için yeterli oldu.

Bin dokuz yüz yirmi iki. Savaş yılları Yani bundan on yıl önce.

DeneySEL yaratma çalışmasının insan etkinliği dalındaki kişisel deneyim, marksizmin kurucularının öğretisi ışığı altında bütün toplum ve insan hareketlerinin toplumsal temellerinin felsefi deneyiyle bütünleşiyor.

Ancak iş burada bitmiyor, Devrim, ustalarının öğretisiyle bambaşka bir biçimde çalışmalarına giriyor.

Devrimle ilişkilerim kan bağına dönüşüyor.

Yaratıcı çalışmam içinde bu ilişki, sonuna kadar akılcı, ama oldukça soyut "Bilge"nin (2) teatral özgünlüğünden, "Dinle Moskova", "Gaz Maskeleri" gibi ajitasyon ve propaganda oyunlarından, beyaz perdenin devrimci destanlarına uzanan geçiş dönemini gösteriyor: "Grev", "Potemkin Zırhlısı".

Devrimle daha yakın bir ilişki kurma özlemi, sanat alanında savaşçı maddeciliğin ilk diyalektik temellerinin giderek daha derinine inme eğilimimi güçlendiriyor.

Daha sonraki sinema çalışmalarım, devrimci sanat eylemi için gerekli tüm olanaklara egemen olabilmek amacıyla, devrimin ilk yıllarının sinema ustalarıyla nöbet değiştiren genç bolşevikler topluluğunun eğitim açısından yeniden silahlandırılmasını sağlayabilmek için, sinema tografik anlatım olanaklarıyla, yaratımın uygulamalı ve deneySEL gizlerini "yalınlaştırma" eğilimlerini taşırlarken, aynı zamanda toplumsal ve güncel istekleri de yanıtlıyorlar.

Son çalışmalarımın (Ekim, Genel Çizgi) ağırlık noktası, deneye ve araştırmaya yöneliyor.

Kişisel uğraşım, Devlet Sinema Enstitüsündeki pedagojik ve düzenli uygulamalı bilimsel etkinliğimle içiçedir.

Sinema sanatının temel ilkelerine ilişkin kuramsal yazılar yazıyorum. Dünyayı kavrayışım son biçimini aldı. Devrim benimsendi. Etkinliğimin tümü devrimin çıkarları doğrultusuna girdi.

Geriye, istem ve bilincimin buna nereye kadar katıldıklarını bilmek kalıyor.

Yabancı ülkelere yaptığım yolculuklar bu döneme rastlar.

Gelişimini, Ekim devriminin gelişiminden ayıramaz bir biçimde sür

düren Sovyet vatandaşı için yabancı bir ülkeye yolculuk en büyük sınav, özgür seçim sınavıdır.

Yabancı bir ülke, çalışanların devrim dışında yaratma yeteneklerinin sürüp sürmediğini ve onun dışında varolup varolmadıklarını gösteren son deneydir.

Hollywoqd'un altın dağları önünde bu deney bizi bekliyordu. Biz bu deneyi de, dünya nimet ve zenginliklerinden gururla cayan kahramanca bir tavırla değil, ama değişik koşullarda ve başka bir sınıfın çıkarma yaratmanın alçak-gönüllü ve organik yadsınmasıyla geçirdik.

Ve sınıfları ayıran çizginin öte yanında, yaratmanın olanaksızlığı için de saldırısına karşı duran herkesi fırtına gibi süpüren ve daha güçlü bir fırtına gibi, onunla omuz omuza gitmeyi seçenleri sürükleyen devrimin tüm güç ve büyüklüğü kendini gösterdi.

Sovyet sanatçılarının hepsi böyledir. Böyle düşünürler ve böyle davranırlar.

İçimizden çoğu sanata devrimle geldi. Ve hepimiz devrimden sanata çağırıyoruz !

"Sovietskoe Kino" Sayı 1-2 1933.

(1) Sikofant: Atina'da İncir hırsızlarını ele verenlere takılan isim.

Karaçalan. Muhbir.

(2) Sirk gösterisine dönüştürülen Ostrovski'nin güldürüsü: Her bilgeye biraz alçak gönüllülük yeter.

çin'deki stüdyolarda kültür devrimi

Joris Ivens

Marceline Loridan

I

Bugünün Çin Sinemasından söz etmeden önce, bu sinemayı daha iyi anlayabilmek için, Büyük Proleter Kültürü Devriminin, Kasım 1965' de Şanghay'da yayımlanan bir makale ile başladığını bilmek gerekir. Bu makale *Hai Jouei'nin mevkinin kaybetmesi* adını taşıyan, Wu Han tarafından yazılmış tarihsel bir operayı eleştiriyordu. Bu makaleden sonra, filmleri, romanları, operaları eleştiren birçok yazılar yazıldı.

Kültür Devrimi sırasında ilk hedefin sanatsal alanda olması, önemli sayılmalıdır. Sovyet Rusya'nın bu alandaki olumsuz örnekleri, Mao 'yu şu temel yasayı benimsemeye zorladı: İşçi sınıfının politik iktidara el koyması için, üretim araçlarının kamu mülkiyetine geçirilmesi yeterli değildir. Eğer bir toplumun altyapısı sosyalist olur da, politik üstyapısı köklü bir devrimden geçmezse, çalışmanın toplumsal işbölümü, kapitalist toplumların ilkelerine göre, yeniden oluşur (Sovyet Rusya'da olan da budur). O zaman sosyalist bir toplumda, sınıflar olduğu gibi kalır; dolayısıyla sınıf mücadelesi de ortadan kalkmaz. Ve yeryüzünde baskı altında tutulan halklar buldukça, bu durum da sürüp gidecektir. Böylece, proleterya politik iktidarı ele geçirdikten sonra, burjuvazi ekonomik bir güç olarak yıkılsa bile, burjuvazinin düşünceleri direnen düşünceler olduklarından kolay kolay yıkılmazlar. Burjuvazi, üstyapı düzeyinde, özellikle sanat ve edebiyat alanlarında (öteki üstyapı kurumları içinde söz konusudur bu), yeni çarelere başvurarak, politik iktidarı yeniden ele geçirmeye çabalayacaktır. Mao Zedung bu konuda şöyle der: "Bir iktidarı devirebilmek için, zorunlu olarak yapılması gereken ilk iş, kamuoyunu hazırlamak ve ideolojik alanda çalışmaktır. Bu devrimci sınıflar için geçerli olduğu gibi karşı-devrimci sınıflar için de geçerlidir."

Eğer proleterya, edebiyat ve sanat alanlarında iktidarı ele geçirmezse, geniş halk kitlelerine hizmet eden gerçekten proleter bir sanat yaratmazsa, o zaman bu işin üstesinden burjuvazi gelir. Proleterya olsun, burjuvazi olsun, kendi dünya görüşlerine göre, dünyayı değiştirmek amacını gütmektedirler. Eğer sanat, proleteryanın malı olmazsa burjuvazi elkoyar sanata.

Onaltı yıl süreyle, kıyasıya bir sınıf savaşı sürüp gitti kültür cephesinde. Pekin Operası, 1964'e kadar, sahnede, toprak sahiplerini, generalleri -yani Çin'in feodal geçmişindeki bütün kişileri- gösteriyordu bo yuna. Çağlar boyunca süre geldiği gibi, Pekin Operası hâlâ "değişmez bir anıt"dı. Sınırlı bazı çevrelerin dışında, hiç kimsenin aklı ermezdi bu operanın gizlerine. 1966'da Çin'de bulunan üç bin tiyatro topluluğundan iki bin sekiz yüzü bu oyun dağarcığına bağlıydı. Böylece, bu kül -türü destekleyenler, Çin'in bir çok kentlerinde Pekin Operasının tiyatro topluluklarını kurmuşlardı. Oysa bu kentlerde Pekin'de konuşulan di li anlayan yoktu.

Sinema alanında da savaş çok çetin geçti. 1951'de çevrilen ve Çin'in bütün sinemalarında gösterilen, *Tsing'lerin Sarayında Gizli Hayat* adlı yapıntı filmi, bunun bir örneğidir. Bu filmin yönetmeni, gerçekte emperyalizmlere ve Çin'li feodallere karşı büyük bir savaşa girişmiş olan Bokser'lerin başkaldırmasını soysuzlaştırarak, bu isyanı bir sürü deli ve canavarın önderliğinde yapılmış vahşi bir ayaklanma olarak ele alıyordu. İmparatoru ve imparatorun kapitalizm üstüne görüşlerini olumlu bir yönde gösteriyordu. Mao Zedung bu filmi eleştirmişti. Ama Liu Şao-Çi filmi savundu, sonra da kalkıp filmdeki tarihsel yanlışları düzeltmek olan bir tarihçiye bu film üzerine bir makale yazmasını emretti sözüm ona. Ne var ki, bu yazı hiç bir zaman yayımlanmadı. *Wu Xun Hayatı* adlı, 1951'de çevrilen başka bir film için de aynı durum söz konusudur. Bu filmin çocuk kahramanı, soylu ve bilgili kişilerin yönettikleri bir okula giremiyor. Her şeye rağmen kendi kendini eğittikten sonra, eski feodal kültürün ateşli bir savunucusu olarak kalıyor, ve Çin halkının özgürlüğe kavuşması için tek çıkar yolun okul olduğuna inanıyor. Diyor ki, Çin'in değişmesi için tek çare çocukların okula gitmeleridir. Oysa Çin, devrimin tam ortasındaydı o sıralarda ! Filmin yönetmeni, köylülerin bilgisizliğini vurguluyarak, köylüleri kötülüyordu. Bu türde çevrilmiş daha bir çok film adı sayılabilir.

Kültür Devriminin sanat alanındaki büyük zaferlerinden biri de, sahnede ya da beyazperdede şimdiye dek hiç görülmeyen, ya da çoğu zaman salt horlanmak için görülen insanları -yani Çin Halkının yüzde 90'ını - tiyatrodan ve sinemada göstermekti.

Ne var ki, "yapılan tüm filmler bir kenara atılmalı" yanlısına da ka pılmamak gerek. Devrimci çiziyi yücelten filmler de çevrildi. Bir ka çının adını verelim:

Kültür Devrimi süresince, bütün eleştirilen filmler yeniden ortaya çıktı ve tüm Çin'de gösterildi. Geniş halk kitleleri, eleştiri silahını kullandılar. Şimdiye dek görülmedik tartışmalar yapıldı. Şunu da önemle belirtmek gerekir ki, Sovyet Rusya'da olduğu gibi Çin'de sansür yoktur. Çin'de bulunduğumuz sırada, bize şunu söylediler: "Filmler halkın parasıyla yapılır. Kendi adına yapılanları görmeğe ve eleştirmeğe hakkı vardır halkın."

Çin Sineması 1938'de Yenan'da doğdu. Alıcılarıyla, Japon'lara ve Çan Kay-Şek'e karşı savaştı Çin'li sinemacılar. 1949'da, politik iktidar ele geçirildikten sonra, mücadele süresince çevrilen filmler, tüm sinemalarda gösterildi. 1949'dan önce ise, Amerikan sineması egemendi. Çin'de. Yarisömürgeliğin ve Japon işgalinin sinematografik yapısından miras kalan tüm sinema salonları ve stüdyoları ulusallaştırıldı. 1936 'da, belge filmleri ve haber filmleri stüdyosunda çalışan, savaşa 16 yaşın dayken katılan bir sinemacı, "o dönemde, haberler cephesinde kızıl devrimci çizgi egemendi" dedi bize.

Çin'lilerle, sinemadaki Kültür Devrimini konuştuğumuz, bu konuşmalarımızdan bir çok parçaları bu yazımızda sunduğumuz yer, Pekin'deki belge ve haber filmleri merkez stüdyosudur. 1953'de bu stüdyoyu kuranlar, kurtarılmış bölgelerden gelen bir kaç devrimci sinemacı, iktidar ele geçirilmeden ya tam önce ya da hemen sonra devrime katılan inanmış bir çok genç (bugün bunların yaşları 30'la 40 yaş arasındadır) ve Kuomintang stüdyolarından gelip, iktidar ele geçirildikten sonra Çin'de kalan emekçi sanatçılar ve teknisyenlerdir.

Pekin'deki stüdyolar, Şanghai, Kanton, Sian ya da Şenyak'daki stüdyolar kadar önemlidir. Çin'deki çoğu sanayi dalları gibi, sinema stüdyoları da, gerek örgütlenme gerek işleme bakımından, Sovyetler örnek alınarak kurulmuştur. Kültür Devrimine kadar bu stüdyolarda, birbirlerinden iyice ayrılmış, hiyerarşik bir bürokrasinin yönettiği, ayrı ayrı bölümler vardı: yapıtı filmleri, haber filmleri, belge-filmleri, halkın ilgilendiği bilimsel filmler, canlı resim filmleri. Her yerde olduğu gibi bu stüdyolarda da, çalışmaların daha vermili olmasını sağlamak için, emekçilerin maddi çıkar duyguları uyarılıyordu. Ödenen belirli ücretlerden başka, Sovyet Rusya 'dan örnek alınan bir prim sistemi de kurulmuştu. Örneğin bir filmin yabancı cilde bir kopyası hazırlanırken, kadrodaki memurlar, filmin metnini yazanlar, makara sayısına göre bir prim alıyorlardı. Film metinlerini yazanların sık sık kullandıkları bir deyim vardı: "Değirmene ne kadar verdin bugün?" (Bunun anlamı şuydu "Kesene kaç para girdi?). Yönetmenlerin, film metni yazarlarının başlıca kayguları, toplumdaki başarıları, ünleriydi. İşçilerden ve köylülerden yüksek olan yaşam düzeyleri, halkın uğraşlarından uzak olmaları, dışı kapalı bir klan halinde yaşamaları, nüfusun yüzde 90'ından ayırıyordu onları Liu Şao-Çi bu durumu destekliyordu. Çünkü proleteryanın elde ettiği iktidarı geri almak için imtiyazlı yeni bir sınıfın yeniden doğması zorunluuydu. Liu Şao-Çi, Pekin Belediye Başkanı Peng Şeng ile birlikte, kendi kişisel itibarına hizmet edecek filmleri ismarlatmak için, stüdyoların işlerine karışıyordu.

Belge-filmleri stüdyosunun sorumlularından biri şöyle söyledi: "1962 yılını ele alalım sözgelimi. Çin'e karşı emperyalizmin ağız birliği ettiği bir yıldır bu. O sıralarda, haber filmleri ve belge filmleri çeken sinemacıların ödevi, emperyalizme karşı savaşmak ve halkı bu kavga-

da yüreklendirmektir. Revizyonist çizgi bunu yapacağına, bize başka bir şey yapmamızı buyurdu. İktidar elimizde değildi henüz. Eski kültür bakanı, örneğin bize, Me Lei-Fang ve Tsao Sue-Kieng üzerine filmler çevirmemizi emretti (Mei Lei-Fang, Pekin Operasının dünyaca en büyük oyuncularından biri, Tsao Sue-Kieng de "Kırmızı köşkün rüyası" adlı romanın yazarı). Bu filmler aynı zamanda eski mimarinin ruhunu anmak için yapılan filmlerdi. Merkez Komitenin eski propaganda bölümü, şair Tu Fu üzerine bir film ve karşı-devrimci revizyonist Sia Yen, *Pekin'in Yasak Kenti* adlı bir filmle, imparatorluk sarayı üstüne, aynı tarzda, bütün bir film dizisi çevirmemizi emrettiler. Böylece bu adamlar, bizi ana yönümüzden döndürüp, revizyonizmin batağına saplatırlar. Burjuva genel kurmayının emirleriydi bunlar. Aynı yıl, proleter genel kurmayı, Çin-Hindistan sınırındaki gerçek durum üzerine bir belge filmi çevirmemizi emretti. Sınırın iç bölgesinde de dış bölgesinde de bu filmin iyi etkileri oldu, halk yüreklendi. Demek ki, 1962'de, uzun dört belge filminden üçü burjuva genel kurmayının yönetiminde, bir teki de proleter genel kurmayının yönetiminde yapıldı. İki genel kurmay arasındaki savaşın somut bir örneği olarak görebilirsiniz bu durumu.

"Yaratma anlatımına gelince, revizyonist güçler, yaratmada çeşitlilik, güzelliğe hayranlık, zararlı olmayan yararlı yapıtlar gibi teorileri övüp duruyorlardı..."

Kültür Devrimi sırasında, sinemacı kesimlerinin birinden sorumlu olan bir arkadaş, bize görüşlerini şöyle açıkladı: "Bu revizyonist teoriler halkı uyutmak için icat edildi. Bunlar, bugün eleştirdiğimiz bir teoriden kaynaklanmıştır: "Hümanizm ve insani duygular". Revizyonistlere göre, insan toplumlarında, bütün sınıfların birlikte hayran kalabileceği, hiç bir sınıfa zararlı olmayan bir çok şey vardı: örneğin, kar, çiçekler, yağmur... Aslında, yalnız bunların filmini çekmekle yetinirsek, proleterya diktatörlüğünün pekişmesinde zararlı olan burjuva duygularını beslemiş oluruz. Bu teoriler, stüdyomuzun sinemacılarını bugünün savaşından saptırmak için ortaya atıldı.

"İşte örnekler: 1962'de, bir film metni yazarı, dört mevsim üzerine dört film hazırlamayı tasarladı: İlkbahar Yağmuru, Kışın kar, Güzün kırmızı yapraklar... Burada bu yazarı suçlamak söz konusu değil, biz ciddi yanlışlara saplanan revizyonist yolu eleştirmek istiyoruz. Başka bir örnek verelim: Chen Dja-Ken adlı bir kapitalist, denizler aşmış Çin'e gelmişti. Bu yolculukla ilgili bir film çevrildi. Daha bir çok örnek verebiliriz: Manzaralar üzerine bir film, *İnsanlığın üstündeki Ebem Kuşağı* adlı bir film, "Ateş", "Yol", "El" gibi başka filmler. 1962 yılının siyasal koşulları altında (revizyonistlerin, gericilerin, emperyalistlerin Çin'e karşı büyük ağız birliği sırasında), zararlı filmlere zaman ve malzeme harcamaktansa, alıcıları bir savaş aracı olarak kullanmak gerekirdi"



J. İvens-M. Loridan Laos'ta film çekerken

Bir arkadaş şöyle sürdürdü konuşmasını: "Haber filmlerini ve belge-filmlerini, proleteryanın diktatörlüğünü pekiştirmenin mi, yoksa revizyonizmin bir aracı mı sayacağız? Revizyonistler, haber filmlerinin ve belge-filmlerin halk tarafından tutulduğunu, savaşta etkili olduğunu pek ala biliyorlardı. Onun için de bu stüdyoda iktidarı ele geçirmekte ivedi davrandılar.

"Liu Şao-Çi, bizzat kendisi bu stüdyoya geldi. Onun Endonezya yolcu luğuyla ilgili bir film çevirdik. Liu Şao-Çi ile karısı Wang Kuo-Mi ana konunun saptanmasına, filmin yapıma, hatta çevriliş biçimine karıştılar. Amaçları kendi marifetlerini yüceltmekti.

"Bir örnek daha verelim: Başkan Mao, "Tarım Taçhay'dan örnek al-sın " sloganını ortaya attığı sırada, Peng Şeng gelip, *Pekin Dolay-larında Tarım Alanlarında İleriye Doğru Büyük bir Atılım* adında bir film yapmamızı emretti. Onun uğursuz amacı, Taçhay bölüğü nün kıvılcık bayrağına karşı çıkmaktı. Peng Şeng, bu bölgenin deneylerinin herkesçe öğrenilmesinin istendiği bir sırada Pekin Belediyesinin değerini yüceltmek için, Pekin dolaylarında "ileriye doğru büyük atılımın" propa-gandasını yapmak istiyordu.

"Anlaşılması gereken sorun şudur: Mao Zedung düşüncesini yaymak amacıyla, haber filmlerini ve belge - filmlerini etkin bir biçimde mi kullanacağız yoksa burjuvazinin ve tavizcilerin duygularına uygun film-ler mi yapacağız? Devrimci filmler, halkı yiğitçe savaşmağa teşvik et

meli. Örneğin, bugünün Çin'i üzerine yabancı ülkelerde gösterilecek filmler çevirtiyorlardı. Bu amaçla, bize, "Balıkların Dansı", "Çay Evi" "Kaplumbağalar Nasıl Surat Asarlar" gibi belge - filmleri yaptırıldılar. Halk kitleleri bu tür filmlere karşıydı. Ve ben bu tür filmlerin metin yazarı olarak vicdan azabı çekiyordum. Bugünün Çin'inde surat asan kaplumbağalar üstüne ne diye bir film çevrilsindi?"

Böylece o anın ve o saatin savaşları gösterileceği yerde, stüdyolar, ataların ve ölümlerin yaşamını anlatmaya yönelik filmler yapmakla zaman harcıyorlardı. Günümüzle ilgili röportajlar yapılırca da, Taçhayörneğin de gösterdiği gibi, gerici tutum egemen oluyordu. Demek ki, kültür Devriminden önce, gerici tutumla devrimci tutum arasındaki savaşın bir gerçek olduğu ortadadır.

III

Kültür Devrimi sırasında, bütün bunlar, tüm stüdyo sorumluları, bazı yönetmenler, film metni yazarları eleştirildi. Bunların yönetiminde çalışanların söz hakkı yoktu. "Baylar" kendi kişisel çıkarları için çalışıyorlardı. Sanat onların "öz malıydı"! İşçileri, köylüleri, askerleri düşünmeden, kendi keyifleri için filmler yapıyorlardı. İşçiler ve köylüler gibi, stüdyonun emekçilerinin çoğunluğuna (yani emekçilerin % 90 'ı) söz hakkı verilmiyordu.

Kültür Devriminden önce, bir film metni yazarı, film makaralarını taşımaya asla yanaşmazdı. Joris İvens 'in yıllardır tanıdığı bir film metni yazarı durumu şöyle açıklıyor: "Kültür Devrimi sırasında, beni kıyasıya eleştirdiler. Bu eleştiriler benim için yararlı oldu. Kendimi yüce bir varlık sanmaktan vazgeçtim. Oysa ben, bu savaşa 1936'da, henüz 16 yaşındayken katılmıştım.

Alicimla, Japon'lara ve Çan Kay-Şek'e karşı birçok mücadeleye katıldım. 1949'dan sonra, elde ettiğim zafer çelenkleri üstünde uykuya dalıp, kendimi bir mal sanmışım. Vardığım yüksek mevkiye hak kazandığıma inanmışım. Zamanla, rahat ve kolay bir yaşantı sürmek düşüncesine kapıldım. Bilincinde olmadan, aldatılmağa göz yumdum, Kendimi koyverdim. Yanlışlarımı, düştüğüm ağır hataları düşündükçe, şimdi bile, bunların sözünü ederken, bile büyük bir sıkıntı duyuyorum. Stüdyoda çalışan emekçiler bana, "Arkadaş, eskiden sana laf anlatmak, hatta senin önünde de bir tek cümle söylemek gücü" dediler. Şunları da sözlerine eklediler: "Eskiden emek derece derece sınıflandırılırdı. Film metni yazarı olmak üstün bir iş sayılırdı, öteki işlerse aşağı görülürdü". Bu sözler, bizlerin, emekçilerden ne denli koptuğumuzu gösterir. Nasıl olmuştu da bu duruma düşmüştük? Bu duruma düşmemizin nedeni, sınıf mücadelesi konusunda siyasal bilinç düzeyimizin çok aşağı oluşu ve dünya görüşümü zü temelden değiştirmemiş olmamızdı. Sanat alanındaki şu esas soruyu unutmuşum ben: "İşçi ve köylülere mi hizmet edilecek, yoksa burjuvaziye mi?" Stüdyonun emekçilerinin bana yardımları büyük oldu, daha derin bir anlayış elde etmemi sağladılar. Revizyonist görüşlerimi yitirdim,

sınıf duygularını ve dostlukları kazandım. Şimdilerde bir ikinci gençlik yaşamaktayım."

Bütün ülkede olduğu gibi, stüdyoda da Kültür Devrimi üç esas aşamadan geçti:

I "Burjuva genel kurmayı"nın stüdyoya "çalışma grubu"nu göndermesi. Bu çalışma grubu, kitleleri seferber edeceği yerde, onları aptallar yerine koyuyor, ve hiç bir ayırım gözetmeksizin, bütün görevlileri "kara çete"nin unsurları diye suçluyordu. Bu durum uzun sürmemekle beraber, çalışma grubu olduğu gibi yanlış bir yola saptı.

2 - Başkan Mao'nun ilk "dazibao" 'nun(duvar gazetesi) yayımından ve bu yayımın yarattığı kitlelerin seferberliğinden sonra, kitle hareketleri ortaya çıktı. Ama bu hareketler karşı-devrimci unsurlardan oluşmuştu ("16 Mayıs grubu" gibi). Derken sorumlu revizyonistler, aşırı-sol hareketlerin su yüzüne çıkmasına neden oldular Kültür devrimine karşı sabotaja giriştiler halk yığınları kendi aralarında dövüşün diye, onları kışkırttılar. Halk örgütleri, birbirleriyle durmadan tartışan iki gruba bölündü. Stüdyodaki emekçiler "iktidarı ele almış, ama kafaların daki bireyciliği yenememişlerdi."

Pekin stüdyosunda konuştuğumuz kişilere, kendi stüdyolarındaki iki grup arasında süren savaşla ilgili sorular sorduk. Söz konusu iki grubun sorumlusu olan iki arkadaş, bize kendileri bizzat cevap verdiler:

"Gerici tutumu benimseyenler, ilkin ideolojik açıdan Kültür Devrimini baltalayabilmek ve gerici unsurları koruyabilmek için aşırı-sol görüşleri ve bölücü burjuva görüşlerini yaydılar. Bu aşırı-sol görüşlere kendini kaptıran halk kitleleri, kendilerini devrimciler, kendilerini solun tek sahipleri saydılar. Marx, "Tüm dünyanın proleterleri, birleşiniz" dedi. Başkan Mao'nun bize öteden beri öğrettiği de şudur: "Daha büyük zaferler kazanmak için birleşiniz." Ne var ki, aşırı-sol güçler, kendilerini en devrimci olanlar, sayarak, aslında, birçok kimseleri saf dışı bıraktılar ve bu yüzden devrimci safları zayıf düşürdüler. "İnsan yüzmesini yüzerek öğrenir", dolayısıyla yanlış işler yapmak olağandır. Ne var ki, aşırı-sol eğilim, kitle örgütlerinin yanlışlarını onarılmaz yanlışlar olarak görüyor, bu yanlışları işleyen kitle örgütlerini devrimci olmamakla ya da karşı-devrimci olmakla suçluyordu. Bölücü burjuva görüşlerine gelince, bunlar Başkan Mao'nun öteden beri eleştirdiği belirli düşüncelerin yeni bir biçimiydi.

"Bu nesnel etkenlerden başka, gözönünde tutulması gereken öznel bir etken de var: Bütünüyle değişmemiş olan burjuva dünya görüşümüz. Bireycilik, aşırı-sol görüşlerin gelişmesine çok uygundu. Kültür Devrimi süresince, birçok yeni şeyler belirdi. Bu belirtileri anlayabilme hızı, her arkadaşın yeteneklerine göre değişiyordu. Bunlar, ilkin, sınırlı olarak, genel değil de yöresel olarak incelenir. Diyalektik maddeciliğe aykırı değildir bu inceleme tarzı. Savaş geliştikçe, geniş halk kitlelerinin siyasal bilinci, iki çizgi arasındaki mücadelenin üzerine yükselir ve bölünmeler yok olur. Başkan Mao şöyle der: "Değişik görüş açıları

nın küçük farklarını unutmamakla birlikte, önemli müşterek noktaları aramalı ve her iki taraf da kendi öz eleştirisini yapmalı."

Öteki arkadaş şu sözleri ekledi: "Ben, kadrolar sorunu gibi somut bir örnek vermek isterim. Gerçi Kültür Devriminden önce, Başkan Mao'nun "Halk arasındaki çelişkilerin doğru olarak ele alınması üzerine" adlı makalesini incelemiştim, ama bunu doğru dürüst benimsememişim. İşte bu yüzden ki, Kültür Devrimi sırasında, Başkan Mao'nun "kadroların ezici bir çoğunluğu iyidir ya da nispeten iyidir" öğretisini uygulamadım. Her şeyden kuşkulunmak, her şeyi yıkmak gibi aşırı-solun getirdiği etkilere kapıldım. Sizinle az önce konuşan sorumluya karşı hatalar işledik, onu zamanında özgürlüğüne kavuşturamadık, onu bir düşünman saydık. Bir kadroyu yargılamak, o kadronun tüm serüvenini değil, tek bir anını gözönünde tutuyorduk. Az önce konuştuğunuz arkadaş, deyrimci harekete büyük bir katkıda bulunmuştur. Benim bu biçimde davranmamın nedeni, aşırı-solun etkisine kapılarak, kendimi ondan daha devrimci saymamdı.

3 - Bu ilk iki aşamadan sonra şu gerçek anlaşıldı: Salt aydınlara da yanarak üstyapıda bir devrim yapılamaz. İşte o sıralarda, Başkan Mao, "İşçi sınıfı her alanda yönetimi ele almalı" sloganını ortaya attı. İşçiler ve A. P. L., çalışmağa ve "üçlü birleşme"yi gerçekleştirmek için stüdyoya geldiler. Aşırı-sol görüşlerin eleştirilmesi ve her iki grubun sorumlularının öz eleştirilerinden sonra, stüdyo da birlik yeniden kuruldu. Stüdyo ve laboratuvarların emekçilerinden, teknisyenlerden ve kadrolardan oluşan, devrimci bir komite kuruldu. Emekçi yığınlarının tayin ettikleri bu temsilcileri görevlerinden alma olanağı vardır. Buna rağmen, emekçiler diyorlar ki: "Bugün, biz başımızdaki sorumlulara güveniyoruz. Onları bizler seçtik. Eğer bu sorumlulardan biri bir hata yaparsa, bizim için asıl sorun, onu kovmak değil, dünya görüşünü değiştirilmesi amacıyla, bu hatasını düzeltmesine yardım etmektir. Biz, eleştirilerimizle ona yardımcı oluyoruz. Böyle davranmak tüm stüdyoda, sınıf mücadelesi ile ilgili bir eğitim hareketi oluşturur." Artık Yönetim kuruluşları basitleştirildi; komite, hem yönetici, hem de siyasal bir örgüt durumuna geldi.

Kültür Devriminden sonra, "Başkan Mao'nun görüşlerinin her gün okunması diye bir yöntem uygulandı stüdyoda. Koşullar nasıl olursa olsun, her gün bir saat ayrılıyor bu işe. Film metni yazarlarının çalışma yöntemlerinde kökten bir değişiklik oldu. Şimdi onlar kolektif bir çalışma içindeler. Tüm personel, kazanda çalışan işçiler bile, filmin yaratılmasında çalışıyor. Bir alıcı yönetmeniyle çalışmaya giden şöför, çalışmağa katılıyor; örneğin mesafeleri düzenlemek işinde ona yardımcı oluyor. Film yıkandığı zaman, alıcı yönetmeni gidip şöfürü buluyor, "kolektif çalışmamız hazır oldu", diyor. Başka bir örnek verelim: "Uluslararası 31'inci ping-pong şampiyonası" filminin metin yazarı, eskiden bir kurgucu idi. Öteki metin yazarları ona yardım ettiler ve film

gerçekten kollektif bir yapıt oldu. Artık herkes, bir tek görevi değil, birçok görevi birden yükleniyor. Bir alıcı yönetmeni, aynı zamanda asistanlık, yazarlık v.s yapıyor. Bir filmin gösterisi yapılacağı zaman, makaraları getiren, çayı hazırlayan, salonu temizleyen, film metni yazarmın kendisidir. Bu küçük örnekler, stüdyo personelinde, kişisel düzeyde nasıl bir değişiklik olduğunu gösteriyor.

Emekçilerin tutumundaki bu değişiklikler, yapıtlarda görüldüğü gibi yapım düzeyinde de görülüyor. Mayıs 1970'de stüdyo yeniden işlemeğe başladı. Mayıs ayı ile Aralık ayı arasında, yani yedi ay içinde, 30 tanelik haber filmleri serisi ve 25 tane de kısa belge - filmi yapıldı. Aynı süre içinde, uzun II belge - filmi çevrildi.

IV

Bugünün filmlerinde gösterilmesi gereken, sosyalizmin kurulması sırasında ortaya çıkan tüm siyasal, ideolojik ve ekonomik sorunlardır. Bir filmin konusu, Çin'deki siyasal savaşın gelişiminin belirli bir noktasında taşıdığı eğitici ve öğretici değere göre seçilir. Hiç bir zaman, tek amaç olguları yüceltmek değildir: ders alınsın diye, hataları, başarısızlıkları açıklamak gerekir hep. İşte bu nedenle, geçenlerde, felsefi nitelikte bir film çevrildi. Bu filmde, somut bir soruna -yani domateslerin konserve edilişi sorununa- diyalektik maddeciliğin nasıl uygulanacağı gösterildi.

Bu kısa film, somut bir soruna felsefi bir düşüncenin nasıl uygulanması gerektiğinin bir örneğidir. Teori ile pratik arasındaki ilişki sorunu olduğu gibi ortaya çıkar burada, Kuşkusuz, ilk kez, bir film aracılığıyla, karmaşık bir süreç bütünüyle anlaşıldı. Çinliler bu karmaşık süreci bir tek cümlede özetleyince, batılılar, alay edercesine gülerler onlara. Çinlilerin bu tek cümlesi şudur: "Şu ya da bu sorunu çözmek için, Başkan Mao'nun felsefi düşüncesine dayanıyoruz". Bu film, işçilerin, ellerindeki olanakları kullanarak, bir çelişkiyi nasıl çözümlenmeğe çalıştıklarını gösterir. Bu çözümlenmesi gereken çelişki ise, domateslerin yazın oldukça bol olmasına karşılık, kışın kıt oluşudur. İşçiler bu çelişkiyi çözümlenmeği başardılar, ve o günden beri Çin halkı domates yiyebiliyor. Bazı kimselere göre, bu çelişkiyi çözümlenmenin bir marifet olmadığı, domatesleri Fas'dan (bilinen fiata) ithal etmenin de bir kolaylık olduğu düşünülebilir...

Bu filmin gerçekleşmesine "film metni yazarı" olarak katılan bir kadının arkadaş bize durumu anlattı. Sözü ona bırakıyorum:

"Bu filmin çekimine, IX'uncu Kongre'nin ikinci genel toplantısından sonra başladık. Bu toplantıda, "Başkan Mao'nun felsefi düşüncesini incelemeyi öğrenmek gerekir" diye bir direktif verilmişti. Bunun üzerine, işçiler, köylüler, askerler, Mao Zedung düşüncesinin ve devrimci üç sosyal pratiğini (2) incelenmesinde başarılar elde ettiler. Böylelikle, çok sayıda seçkin üretim birlikleri oluştu. Bu birlikler, Başkan Mao'nun düşüncesinin somut uygulanması ile uğraşmağa başlayınca bizler de, "domateslerin konserve edilişi" sorunuyla karşılaştık.

İşte, söz konusu filmi bu koşullar altında düşünmeğe başladık. Canlı bir düşüncenin, canlı bir uygulanışını ve nicelenişini yansıtmak, yeni bir konu bizim için. Bu konuyu görüntülemek güçtür, ve biz bu işte de neyimli değiliz. Bu güçlüklerin üstesinden nasıl gelecektik? Kendi kafamızdaki ve çalışmamızdaki sorunları nasıl çözümleyecektik? Filmin metninin yazılmasını yönetmek için, Başkan Mao'nun felsefi düşüncelerini kendimize kılavuz edindik. Deney yetersizliğimiz ve bu yetersizliğimize bağlı sayısız güçlükler, ilk elde çözümlenmemiz gereken sorunlardı. "Bir ikiye bölünür" tezini inceledik. Bu inceleme sayesinde, güçlük

lerin, birer engel olmakla birlikte, bize bir üstünlük de sağladığını anladık. Çünkü güçlükler çoğaldıkça, biz de bu güçlüklerin üstesinden gelmek için o denli uğraşırız.

İncelemelerimizi sürdürerek, karşımıza çıkan güçlükleri altedecek cesareti kendimizde bulduk. Yaptığımız işin, işçilerle köylülerin başarılarını kutlayacağımı, halka yararlı olacağımı, kendi kişisel çıkarlarımıza değil, Mao Zedung düşüncesinin yayılmasına yarayacağımın bilincine vardık. Bundan sonra "Pratik Üzerine"yi inceledik. Başkan Mao der ki "Bilgi, gerçek bir değişim için verilen savaştır; armudun tadını bilmek için armudu yemek gerekir. "İşte bundan dolayı, "domates üzerine" yaptığımız filmin çekiminde ben, iki alıcı yönetmeni ve iki elektrikçi, işçilerle birlikte incelemelerde bulunduk, birlikte yiyip içtik, birlikte yaşadık. İşimizi doğru dürüst başarabilmemiz için 1) İşçilerin yönetimi altında kendimizi yeniden eğitmemiz, 2) filmi teknik açıdan kollarabilmemiz gerekiyordu. Öznel dünya ile beraber nesnel dünyayı da değiştirmek gerekirdi. Bunun için işçi arkadaşlarımızın okuluna baş vurduk. Domates istasyonu Pekin'dedir. Hepimiz şehirde oturduğumuz halde, eşyalarımızı toplayıp, tam anlamıyla bu arkadaşlarla beraber yaşadık, onlarla birlikte incelemelerde bulunduk, onlarla birlikte yiyip içtik. Domateslerin konserve edilebilmesi için yapılan bilimsel deneye katıldık; sebzelerin bir yerden bir yere taşınması, indirilip bindirilmesi gibi kol işlerine de katıldık. Her sabah avluyu süpürüyor, ahçılara yardım ediyor, bulaşıkları yıkıyorduk. Böylece, yavaş yavaş, birbirimizi daha iyi tanıdık. İnsan dostluklar kurunca, açık yürekli davranır. Domateslerin konserve edilmesi için gereken bilimsel deneyin bütün sürecini bu yaşam sayesinde öğrenebildik. Ayrıca, işçilerin Mao Zedung düşüncesini nasıl incelediklerini, ne gibi güçlükleri altettiklerini de öğrendik. Böylece, dünya görüşümüzü değiştirdik; bir soruşturmanın nasıl yürütülmesi gerektiğini, Başkan Mao'nun öğretilerine uyararak, halk kitlelerinin okulunda alçak gönüllü olmanın yolunu anladık. Bundan başka, çekim ekibimiz, Üçlü Birlik biçimini aldı. Bu iş şöyle oldu: ekibin personeli (elektrikçiler, alıcı yönetmenleri ve ben), sebze istasyonunun işçileri ve stüdyonun sorumluları-yani yapımı yöneten grup .

"Pekin'deki istasyonda kaldığımız sürece, film için bir program hazırladık. Bu programı ilk önce, istasyonun işçilerine ve sorumlularına sunduk; onların görüşlerini almak için, onlarla birçok tartışmalar yap

tık, işçiler ve sorumlu arkadaşlar, son derece değerli gözlemlerde bulundular. Program üzerine tartışmalar yapılırken, arkadaşlar, filmin amacını anladılar ; onlar bu filmin sadece oyuncularını değil, yazarları da oldular. İstasyonun sorumluları ve istasyonun personeli, aralarında toplantılar düzenleyerek, tüm çalışma boyunca, bize öğütleri ile değerli yardımlarda bulundular.

"Filmin çekimi sırasında, "Çelişki üzerine" adlı tezi inceledik. Filminizde, çelişkilerin varlığını, bu çelişkilerin çözümlenmesini, yeni çelişkilerin meydana çıkışını, bunların da yeniden çözümlenmesini gösterdik. Örneğin başlangıçta ortaya çıkan sorun şuydu: Domates narın bir sebze olduğuna göre onu koruma olasılığı var mıdır? Başarısızlıkla sonuçlanan ilk deneyden sonra, bozulmamış olan üç domates bulunuyor. Deneyin dökümü yapılırca, bu domateslerin üç etkenden ötürü bozulmadığı anlaşılıyor: Düşük ısı, uygun bir havalandırma ve uygun bir rutubet. Bu üç etken göz önünde tutularak, bol miktarda domates korunmağa başlıyor. Ama bu üç etken arasında (havalandırma, rutubet ısı) çelişkiler var (örneğin, silo'yu havalandırmak için kapıların ve pencerelerin açılması, gereken ısının sağlanmasına engel oluyor). Bir deneyler serisinden ve elde edilen sonuçların somut incelenmesinden sonra, baş çelişkinin ısı ile havalandırma arasında olduğunu ve bu çelişki de ısının çelişkinin ana yönü olduğunu anladık. Eğer ısı iyi düzenlenirse, rutubet ve havalandırmadaki hafif değişikliklerin domatesler üstüne fazla bir etkisi olmuyor. Bunun tam tersine, rutubet ve havalandırma derecesi ne olursa olsun, elverişli olmayan bir ısı domateslerin iyi korunmasına engel oluyor.

"Ne var ki, bu ilk sonuçlar, bize ancak dış koşullar üzerine bir bilgi veriyordu. Büyük çapta domates stoku yapabilmek ve yöntemimizi halk arasında yaymak için, iç koşulları (3) da bulmamız gerekiyordu.

" Böylece, domateslere niteliğini veren iç çelişkiler üzerindeki araştırmaları sürdürdük. Amacımız, domateslerin korunması sanatında "özgürlük ülkesini" fethetmekti (yani domateslerin metabolizmasını düzenleyen yasalara egemen olmaktı). Böylece bir çelişkiyi ve çözümlenmesini ortaya koyduktan sonra, yeni bir çelişkiyi ortaya koyuyor ve onun da çözümlenmesine başlanıyordu. Bütün bu işlem filmi canlı kılar. Çelişkisiz hayat olmaz.

Çalışmamız sırasında yaptığımız bir başka iş de, insan ile domatesler arasındaki ilişkiyi iyice çözümlenmekti. Özellikle insan öğesi üzerinde durduk çünkü önemli etken, Başkan Mao'nun düşüncesi ile silâhlanmış olan insandır. Ama nesnelere göstermek için de büyük bir çaba gerek: domateslerin çok güzel bir biçimde filme çekilmesi, kışın bile taze ve güzel görünmeleri, insandaki yaratma gücünü kanıtlar. Doğru dürüst filme çekilen nesne, insani öğenin değerini yükseltir.

"Kültür Devrimi, haber ve belge-filmlerine yeni olanaklar sağlıyor .

Örneğin, eskiden, felsefi temaları olan filmler yoktu. İlk olarak biz bir felsefe temasını işleyen bir film çevirmeyi denedik. Aşağı yukarı on yıldır edindiğimiz deneyler ile artık bu gibi felsefi temaları ele alacağız. Örneğin, bir temayı doğru dürüst açıklayabilmek ve insanları heyecanlandırmak için, yöntem olarak, bundan böyle, bir tek tema seçmeğe karar verdik. Filmi çevirdiğimiz istasyonda çeşit çeşit sebze vardı, ama biz sadece domates üzerinde durmaya karar verdik. Filmimizde karşılaştırma ve betimleme uslubunu kullandık: karlı bir manzarayı buz tutmuş camları, atkılı insanları bütün bir kış dekoru içinde yazlık domatesleri gösterdik. Zaman zaman, sebze istasyonunun işçilerini konuşturduk. Onlar bize, Başkan Mao'nun felsefi düşüncesi üstüne bildiklerini anlattılar. Filmin uslubu, hep filmin içeriğine hizmet etti."

"Mitos'ları yıkmak ve zihni özgürlüğe kavuşturmak." Bu söz, Çin'de, fabrikalarda ve halk kömünlerinde okunan bir slogandır. Felsefe, konferans salonlarından kurtulup, işçilerle köylülerin elinde bir silah olur. İşçilerle köylüler, doğayı, toplumu, insanı ve kendi kendilerini de değiştirebilmek için bu silahı kullanırlar. Çin'de, ideolojik bilginin derinleşmesi alanında, şimdiye dek görülmedik bir hareket vardır. Bu hareket, tüm girişkenlikleri tüm enerjileri özgür kılar çalışmanın toplumsal iş bölümünü, kafa emeği ile kol emeği arasındaki ayrımı, tüm bürokrasi paramparça eder.

Batı ülkelerinde, *Kadınların Kızıl Bölüğü* gibi "örnek devrimci tiyatro yapıtları" dışında, yapıntı filmlerinin yapımına henüz başlanmamasına şaşılıyor. Kültür Devrimi sırasında üniversitelerin kapanışına da şaşmışlardı. Bugün, yapıntı filmleri yapılmamasının olumlu sonuçlarını görüyoruz. Kesin çarelere başvurmak, bir şeyi değiştirmek için zaman harcamak konusunda, Çin'de kuşkuya düşen yok. Sinemacılar, çalışmalarını derinliğine inceliyorlar. Çalışmaya yeniden ve iyi bir biçimde başlamak için zaman kolluyorlar.

Şu sırada sinema salonlarının hepsi açık ve bu sinemalar bol sayıda seyirci topluyor. Film yapımına yeniden başlandı. Belge filmleri ve haber filmlerinden başka, çevrilmekte olan başka yapıntı filmler de var: Şanghay'da, *Beyaz saçlı kız*, ülkenin kuzey-doğusunda da *Beyaz kaplan alayına baskın* adlı filmlerin çekimine başlandı. Ayrıca A. P. L. emekçileri, ulusal kurtuluş savaşının üç büyük meydan savaşı üzerine senaryolar yazmaktalar.

Sinemacıların çalışmalarına yön veren üç büyük ilke olduğu söylenebilir:

I - Özerklik ve sorumluluk: Sinemacılar bir takım haline geldikten sonra özerk davranmalı. Böyle bir takım, bir bakıma, siyasal bir birlik, sorumlu siyasal bir merkez olur. Bürokratik ve çekingen düşünceleri başından kovar. Bir sinemacı takımı, kendi başına, şu bölgeye gitmeğe, filmin çevirimini bir süre durdurmağa karar verebilir. Çu En Lai, sinemacıların "cesur bir saldırı tutumunu benimsemelerini" ve "so-

rumluluklar üstlenmeğe cesaret etmelerini" istemiştir.

2 - Kollektif bir tutum içinde çalışılır. Gerçi bir takım, çeşitli teknisyenlerden ve bir yönetmenden oluşur ; ama, istisnasız herkes, filmin düşünülmesine ve yönetimine katılır. Stüdyodaki tüm emekçiler, kantindeki ahçılar bile, filme karışırlar.

3 - Filmin bir tek yönetmeni vardır, ama bu yönetmen bizdekilere hiç benzemez. Gerçi yönetmen, Batı'da olduğu gibi, herkesin düşüncelerini toplar ve her an filmi bir bütün olarak görür. Ama, Çin'li yönetmenin Batı'daki yönetmenden farkı, bu yönetmenin herkesin düşüncelerini hesaba katmak zorunda olmasıdır. Sadece filmi bir bütün olarak görmesi değil, o sırada sürmekte olan siyasal mücadeleyi de her an bir bütün olarak görmesi gerekir. Sözü kısası, yönetmen, kelimenin her anlamın da yaptığı filmi n sorumlusudur.

Sözü yine, stüdyonun sorumlularından birine bırakıyorum: "Ülkemizde, bizler, teknik alanında ünlü kişilere karşı değiliz ; o ünlü kişilerin gerici olanlarına karşıyız. Bize kalırsa, proleteryanın teknik alanda ünlü kişileri olması gerekir. Ve proleteryanın böyle ünlü kişilere sahip olabilmesi için de gerekli koşulları hazırlamalıyız. Bu ünlü kişilerin yüreği, köylü, işçi ve asker yığınları ile birlikte atar. Bu kişilerin birer uzmanlık alanı vardır, ama bunlar aynı zamanda herkes gibi savaşıdır lar. Sinemada yönetmenin, her şeyin merkezi olmasına karşıyız. Sinema, sınıf mücadelesinin bir aracıdır ; politikaya hizmet etmelidir. Bir yönetmenin kitlelerin çizgisini benimsemesi şarttır. Ne var ki, bir yönetmende, bütün olumlu etkenleri bir araya toplamak gücü vardır. Yönetmene, bunun tersi olan bir görünüş yüklemek, aşırı-solun bir yorumdan başka bir şey değildir.

Başkan Mao'nun öğrettiği gibi, "tartışmalarda, düşünceler, halk kitlelerinden gelir, yoğunlaşır, ve yeniden halk kitlelerine geri döner." İşte bu yüzdendir ki, stüdyomuzda, yönetmenden bazı taleplerimiz oluyor: 1) Proleteryanın politikasını komuta mevkiine koymak, 2) Kitle çizgisini uygulamak, 3) Sorumlulukları yüklenmeğe cesaret etmek. Kültür Devrimi süresince, ben kendim, bir takım başı olarak çok eleştirildim. Ama ben, bu eleştirilerden dolayı, elim kolum bağlı kaldığı ya da cesaretimin kırıldığı izlenimini veriyormuyum size? Arkadaşlar beni terketmediler ; bana saygı duyuyorlar ve yardım ediyorlar. Bu da size, sanırım, bize teknik alanda ünlü kişilere karşı olmadığımızı gösterir. Bireyci kişilere, kitlelerden kopan idealistlere, her şeyi bilir geçinip hiç bir şeyi bilmeyenlere karşıyız"

Tüm yukarıdaki olguların sonucunda, film yapımının bütün aşamalarında, önemli teknik değişiklikler meydana çıktı. Örneğin Pekin' deki stüdyoda, genç emekçiler, A. P. L. 'nin desteği ile renkli filmlerin yapkanması için yeni bir yöntem geliştirdiler. Bu yöntem, renklerin seçilişi ilkesinin kullanılmasına dayanır üstün nitelikte çoğaltım negatifleri sağlar. Böylece gerektiği kadar çok kopya elde edilir. Ama hiç

kuşkusuz, en önemli değişiklikler, filmlerin çevirimi düzeyinde oldu. Eskiden takımlar fazlasıyla kalabalıktı. ; teknik işlerde fazlasıyla bölünme oluyor, aşırı bir uzmanlaşmağa gidiliyordu; ancak 35 mm.lik film kullanılıyordu. Bütün bu işler çok yüklü ve bürokratikti. Bugün durum değişik, sinemacılar küçük takımlar halinde çalışıyorlar ; 16 mm. lik eşlemeli filmler çevrilmeye başlandı.

Stüdyonun yapısında da önemli değişiklikler oldu. Aynı arkadaş bize durumu açıkladı: "Kültür Devriminden önce beş büro vardı: Yöneticinin bürosu, baş yazarın bürosu, teknik yöneticinin bürosu, yapım yöneticisinin bürosu ve idari yöneticinin bürosu. Bu büroların her birinde yedi sekiz kişi çalışırdı. Yazı bürosunda ise aşağı yukarı on kişi vardı. Bu beş büronun yönetimi altında, en az otuz bölüm bulunurdu.

"Şimdi, Devrimci Komite dediğimiz beş kişilik bir yönetici grup var. Bunun yönetiminde alt bürolar var: bunlardan bir tanesi üç kişilik ve siyasal işlerle ilgileniyor ; bir diğeri gene üç kişilik, yapımla ilgili - niyor bir tanesi gene üç kişilik, idari işlerle uğraşiyor ; bir sonuncusu da gene üç kişilik, para ve işe işleriyle ilgili. Eskiden film metinlerinin yazıldığı bölümde, her filmin çalışma programıyla, standart kopyalarıyla, kopyaların arttırılmasıyla v.s. meşgul olunurdu. Aydınlatma, diğer teknik sorunlar ve seslendirme ile yapım bürosu uğraşırđı . Şimdi ise, bütün teknik süreçten yapım alt bürosu sorumludur.

"Ama her şeyden daha önemli olan şey, tüm bu çalışmalarını yönetmek için, ilkin insanları "devrime kazandırmak", her şeyden önce politikayı filme sokmak, film metni yazarları personeline yaptığı çalışmanın anlamını kavratmak gerektirğidir. Eskiden ben baş yazardım, beni gelip arıyorlardı, bana ancak senaryodan söz ediyorlardı. Bir film metni yazarının karısı ya da annesi hastalanınca, bizim haberimiz oluyordu Parti hücreleri bu işle uğraşıyordu. Şimdi her şeyle biz uğraşyoruz. Bu durum yeni bir durum değil ulusal bağımsızlığımıza kavuşmadan önce, kurtarılmış bölgelerde de işler böyle yürütülüyordu. Ne var ki, politik iktidarı ele geçirdikten sonra, Sovyet revizyonistlerini kendimize örnek edindik. Şimdi ise, birçok alanlarda, şanlı devrim geleneklerini yeniden kuruyoruz."

Kültür Devriminden önce, bir tek kişi bir filmin kaderini tayin ederdi. Şimdi ise, stüdyonun emekçilerinin seçtikleri ve kadrolardan, alıcı yönetmenlerden oluşan bir grup, filmin değerini yargılıyor, yapılması gereken filmler hakkında karar veriyor. Bu sinemacı grubu, emekçilere karşı ve yönetici gruba karşı sorumlu durumdadır. "Filmlerin denetimi grupunda on üç kişi var stüdyo sorumluları, teknisyenler, işçiler, işe grupundan arkadaşlar. Bunlar, yönetici grubun denetimine yardım etmek amacı ile stüdyonun geniş emekçi kitleleri tarafından seçildi. Yaratıcı grubun tüm üyeleri ile denetim grubu, belirli bir filmi beraberce tartışıyorlar ; ve ben bu tartışmayı temel alarak, görüşleri bir araya topluyorum. Bu bir çeşit demokratik merkezîyetçilik, Oyla -

ma yok. Sorumlu ben'im. Karar, kitlelerin yaptığı çok boyutlu tartışma lardan sonra alınıyor. Eğer benim yaptığım araştırmamın sonucu pek doğru değilse, herhangi bir arkadaş bir eleştiri öne sürebilir. Bu denetim, film henüz birleştirilmeden yapılır. Standart kopya tamamlandıktan sonra, bütün arkadaşların denetiminden geçer. Film gösterilir, çeşitli bölümler filmi grup grup tartışır, görüşler bana iletilir. Bu kitlelerin çizgisidir. Geçmişte filmi ancak ben ve yönetici görürdük.

Şu sıralarda, Pekin stüdyosundaki sinemacıların karşılaştıkları sorunlardan biri filmlerin anlatımı sorunudur "Kültür Devriminden bu yana, haber filmlerinin çevrilmesi yöntemini henüz çözemedik. Eskiden röportajlar yapılır, on dakikalık bir zaman içinde altı yedi ayrı konu gösterilirdi. Revizyonistlerin ve burjuva haber filmlerinin etkisi altındaydık. Şimdi ise, on dakikada ancak üç dört konu anlatılıyor ama anlatım gene röportaj anlatımı. Haber filmlerine daha güçlü bir siyasal anlam verebilmek için deneyler henüz yapılmadı. Yakında bu konuda pratik denemelere girişeceğiz.

"Geçmişte, belge-filmlerinde çiçek motifini göstermek çok sevilirdi. Bazen, "insani duyguları" değerlendirmek ve betimlemek kaygısıyla konudan uzaklaşıldı. Zaman zaman da yönetmen ile kendi duygularını filme yansıtmak amacıyla direnirdi. Kültür Devrimi bu çeşit davranışlara saldırdı. Ne var ki, her yerde olduğu gibi, bazen, "gereğinden fazla" düzeltme yapılıyor. Artık bazı arkadaşlar, bir dekoru ya da bir duyguyu anlatmaktan korkuyorlar. Örneğin *Yasak Daire* (4) adlı filmde, çocuklar konuşunca, onların duygularını belirtmek için, çiçek ve ırmak çekimleri var. Kimine göre, bu, bir çeşit revizyonizme dönüş, kimine göre de iyi bir şey, kadrolarımız hala biraz korkmaktadırlar. Bütün sorun, proleteryanın kendine özgü bir betimleme anlatımı olup olmayacağı sorunudur. Bizim açımızdan, proleteryanın kendine özgü bir betimleme anlatımı olması yüzdeyüz gerekir. Onun için bir proleter yöntemi bulmalı ve her yapının yaratılışında, aşırı-sol görüşlere karşı sağlam olmalı. Örneğin, Prens Sihanuk üzerine çevrilen filmde, Samdeş Sihanuk, bir tiyatro oyununu seyrettikten sonra sahneye çıkıp oyunculara bir demet çiçek sunuyor. Onun tiyatro binasından çıkışını filme çekemedik; Sadece, ses kuşağında tiyatro oyununun müziği duyulurken, arabaların geceleyin gidişini gösterdik. Aşırı-sol görüşlerin etkisinde kalan arkadaşlar, bu tür şeyleri çekmekten çekiniyorlar. Böyle görüntüleri (tiyatro oyunundan sonra, geceleyin uzaklaşan arabalar, gibi) konudan biraz uzaklaştığını, geceyi betimlemenin, güçlü bir siyasal yönü olmadığını sanıyorlar. Yani, onlara göre, betimlenen her olgu proleter değil, burjuvacıdır.

"Kültür Devriminden önce, proleterce olmayan betimleme görüntülerinin çekildiği su götürmez bir olgudur. Örneğin, kırlık bölgelerde kooperatiflerin gelişmeğe başladığı sıralarda, bir yönetmen, Yang-Tze nehri üzerine bir film çevirmişti. Akıl almaz görüntüler çekti bu yönetmen

güneş batarken, nehrin kıyısında bir değirmen ; bir kadın yere çömelmiş, gözleri uzaklara dikili ; ve nehrin suları ağırdan akıyor. Filmin açıklamacısı da, "bu kadın neler düşünür?" diye seyircilere soruyor . Ülkemizde kooperatiflerin gelişmekte olduğu bir sırada, yönetmen işte böyle sorular sormakla uğraşıyordu!

"Ne var ki, proleteryanın çizgisinde yapılmış filmlerde, insanoğlunu, manzarayı, insanların duygularını doğru dürüst betimlemek zorunludur. Domateslerin korunmasıyla ilgili film için, bazı arkadaşlar bize, "filmin konusu domates olduğuna göre, siz sadece domatesden söz açabilirsiniz" dediler. Biz de onlara, "kar görüntülerini de filme koymanın yararlı olacağını" söyledik. Mesele, karı anlatmak için hangi görüntüleri kullanacağımızdı. Ben arkadaşlara çeşitli önerilerde bulundum. O kış kar geç yağdı, filmi yapan kadın arkadaşın da acelesi vardı. Bu yüzden, kar çekimlerini başka bir filmden aldık. Aşırı-sol görüşlerin etkisinde kalan arkadaşlar, "biz bu kar çekimlerini doğru bulmuyoruz" deselerdi, mesele kalmazdı. Ama onlar "kar" ögesini doğru bulmuyorlardı. Yani onlara göre, kış mevsimi ile domates arasında bir ilinti kurmak hiçde ilginç değildi.

"Biz aşırı sol görüşleri eleştiriyoruz. Sanat açısından, yalnızca heyecanların değil, duyguların anlatımı da gereklidir. Kültür Devrimi çağın dayız. Bundan dolayı, filmlerde, devrimci coşkunluğun gösterilmek istenmesi olağandır. Ama insanoğlu, her an heyecan içinde olamaz.

"Çin" Dergisinin son sayısında "balık avından önce" adını taşıyan bir fotoğraf var. Fotoğrafın ortasında bir ağ ; ağın bir yanında, sırtlarında çocuklarını taşıyan kadınlar ağları onarıyorlar ; çocuklar uyumakta ; ağın öteki yanında bir erkek ve biraz daha ötede bir piliç var. Aşırı - sol görüşlerin etkisinde olan bir arkadaş bu fotoğrafı çekmeye cesaret edemezdi. Çünkü böyle bir fotoğrafta, köylüler, işçiler ve askerler açık seçik görülüyor. Bu fotoğrafta delikanlılar meydanda yok ; onların nerede olduklarını insan kendi kendine sorabilir - fotoğraftan belli ki, delikanlılar balığa çıkmışlar. Birer slogan biçimde çevrilmiş filmlere karşınız."

Çin'de yeni bir sinema sanatı doğmaktadır. İşçiler, köylüler, askerler, beyazperdeyi fethettiler ; onu elden bırakmıyacaklardır. Gerçekten proleteryanın çizgisinde olan bir sanatın, Çin halkının devrimci tutumu na hizmet eden bir sinemanın ilk adımları atılmaktadır.

Böyle bir durumun gerçekleşebilmesi adına, sinemacıların, her çeşit bireyciliğe, bencilliğe, kişisel ün sağlamak kaygısına son vermeleri zorunluluğunu anlamaları gerekti. Sinema adamları, işçi ve köylülerle bütünleşmelidirler ; hiç bir zaman halktan kopmamalıdırlar. Kendi kendilerine, sürekli olarak şu esas soruyu: "Sanat kime hizmet etmelidir ? Ben kime hizmet ediyorum?" sorusunu sorarak, kendi tutumlarında, kesintisiz bir savaş sürdürmeleri gerekiyor.

(1) Taçhay deneyi tüm Çin tarımına yol gösteren bir fenerdir. Bugün bu deneyi benimsemek, bu deneyden esin alınmak için milyonlarca köylü Taçhay'a gitmektedir. Bu deneyin önemini ve zenginliğini oluşturan öğelerin hepsini burada anlatmamız olanaksız. Konunun anlaşılması için, önemli olan bir tek noktayı belirtmekle yetinelim: Tarım alanında ücret vermek biçimi "noktalar" üzerine kuruluydu (yapılan her işe karşılık belirli bir nokta sayısı vardı en çok beceriklilik gerektiren ödevleri yapanlara en yüksek ücret verilirdi). Bu sosyalist ilkelere uygun görünüyordu: "Herkesine yeteneğine göre ücret vermek". Ne var ki, bu durumda ancak maddi bir teşvik sağlanıyor emek, emeğin sağladığı sonuca göre, bir ticaret değeri olarak kalıyordu. En güçlü, en iyi eğitim görmüş, en usta olanlar birçok "nokta" biriktiriyorlar ötekiler ise (özellikle Kadınlar) canla başla çalıştıkları halde, az para kazanıyorlardı. Taçhay'da yeni bir ücret verme yöntemi kuruldu. Bu yeni yöntemde göre, siyasal ölçütlere, topluluğa bağlılığa, dürüstlüğe ve kişilerin emeğinin değerine göre ücret veriliyordu. Bölüğün her üyesi, hakettiği "nokta" sayısını teklif olarak ortaya sunuyor, ve bütün öteki üyeler bu konuda görüşlerini belirtiyorlar. Liu Şao Çi, bu deneyin halk arasında benimsenmesini engelledi, bu deneyi baltalamak için elinden geleni yaptı hatırla Taçhay bölümüne iftira edecek denli ileri gitti.

(2) Üç çeşit sosyal pratik: Üretim için mücadele, sınıf mücadelesi ve bilimsel deneme,

(3) "Şeylerin gelişiminin ana nedeni dışta değil, içte, yani şeylerin iç ilişkilerindedir. "... dış nedenler değişimin şartı, iç nedenler ise değişimin temelidir. Dış nedenler, iç nedenlerin aracılığı ile etkili bir duruma gelir." (Mao Zedung)

(4) Sağır ve dilsizlerin tedavisi için akupunkturun kullanılışını gösteren Yasak Daireyi Parçalamak adlı film burada söz konusudur. Bu filmde, o zamana kadar "yassak" sayılan bazı noktalara, iğnelerin sokulması konusu ele alınıyordu.

olumlu kahraman

serge daney

Burjuva sinemasıyla devrimci sinema arasındaki sınır çizgisi, bugün nereden geçiyor? Bu soruyu, Dziga Vertof grupunun, hatta J.M. Straub'un filmlerine dayanarak aşağıdaki türden önerilerle yanıtlamaya fazlaca eğilim gösterdik: bu sınır çizgisi, görüntü ile ses (söylenmiş olanlagös terilmiş olan), yaşanmış olanla kurulmuş olan, çizgisel olanla sürek - siz olan, v.b. arasındaki çelişkiden geçiyor. Ancak, bu çelişkiler gerçekseler, ve bu çelişkileri er geç çözmek zorunda olan devrimci sine - macıyı ilk elde ilgilendiriyorlarsa, artık onları soyut olarak ortaya koy mak söz konusu değildir. Eğer "temsil (göstermereprésentation) fikri - nin kendisine" çatmak hatalıysa, "*burjuva* temsil kavramına ölüm!" di ye bağırarak daha doğrusa, böyle bir çılgık yalnızca biçimsel değil ön ce *siyasal* olan bir dizi soruyu beraberinde getiriyor: kimi ve neyi göstermeli?

Bize göre, bu sınır çizgisinin, bir yana atılması olanak dışı olan şu sorundan geçmesi zorunludur: *Mücadele içindeki sınıfları, yeni bir biçimde göstermek (temsil etmek-représenter) için mi savaş - malıdır, yoksa bu mücadelenin, sınıfların birinin, sanki bir raslantı sonucu hep aynısının, yani burjuvazinin hayalleri üstün - deki uzak etkilerini (burjuvazinin kendibiçimleri içinde) kaydetmekle mi yetinilmelidir?*

Burjuvazinin çoktan çözmüş olduğu bir soruyu ele almakta çıkarı yok - tur. Film yapımı, ideolojik olarak bugün egemen olan küçük burjuvazi, kendine umutsuzca, sonuna kadar devrimci olmayan yani proleter olma yan isyancılar, kahramanlar bulmaya çabılıyor. Revizyonizme gelince onun da Jdanov adı ve "sosyalist gerçekçilik" sözcüğüyle birlikte kapan dığını sandığı bir defteri yeniden acmakta çıkarı yoktur. Bugün revizyo nizm, söylevlerinden zaten kaybolmuş olan şeyin, yani (S. S. C. B.'de 1936 - da resmen son bulan ve P. "C" . F. nin bugün ağzını en sıkı tuttuğu konu olan) sınıf mücadelesi ve bu mücadelenin *kahramanlarının* beyaz perde de yeniden belirmediğini görmektense, "sanatçının eleştirel geri çe kilişi" (recul oritique de l'artiste) ya da "derinlemesine yazı"nın (l'ins cription en creux) aldatıcı örtüsü altında her türlü biçimci dümene ku - cak açmağa hazırdır.

Olumlu kahraman. Bir yineleme yok mu burada? Bir kahraman, tanı

mı gereği hep olumlu değil midir? Öyleyse, yanlış anlamaları önlemek için bu deyimı açmamız, anlaşılır kılmamız gerekiyor. Bize göre bir kahraman'ın olumlu olup olmaması, ancak sınıfsal terimlerle açıklanabilir. Bu olumluluk, son çözümlemede kurtuluşu bütün toplumun kurtuluşu anlamına gelen tek sınıfın, *kendisi de olumlu olan sınıfın çıkarları yönünde gider*. Bu da, olumlu kahraman sorunsalının (problematique), ancak bir tavır alıştan-proleteryanın *yanında*, burjuvaziye karşı siyasal tavır alıştan- sonra bizim için bir anlamı var, demektir. Yine, olumluluğun tanımını kahramanlığın biçimini de tanımlamayı sağlarlar. "Kahramanlık" sözcüğünü fazla dar ve fazla donmuş bir anlamda ele almamalıyız. Fazla dar bir biçimde ele almamalıyız: çünkü, kahraman "baş kişiyle" yani yapıntıyı sürükleyen kişiyle çakışmaz. Çok donmuş bir biçimde de ele almamalıyız: çünkü, kahraman yalnızca belli bir davranış biçimiyle tanımlanmaz (cesaret, dövüşkenlik, yetkinlik gibi). Feodal kahraman burjuva kahramanı değildir, proleteryanın kahramanı hele hiç değildir, Yalnız serüvencinin, onursal bir değer yargısına bağlanmış profesyonelin, proleteryanın kahramanıyla ortak pek az yanı vardır (alaycı bir biçimde de olsa, Leone ya da Kurosawa -*San juro kişiliği*- tarafından hala yüceltildiği gibi). *Demek ki olumluluğun da içeriği kahramanlık gibi sınıfsaldır.*

Bu dendiğinde, "olumlu kahraman" deyiminin, zaman ve tarih dışı görünüşüyle, ne en iyi, ne de en uygun deyim olduğu öne sürülebilir. Çin'li arkadaşların sınıf içeriğini her zaman belirtme özenini göstererek "işçi, köylü ve askerlerin kahraman örneklerinden (figures)" söz etmeyi yeğledikleri doğrudur. "Olumlu kahraman" terimini yavaş yavaş bırakarak bir başka terimi kullanmak zorunda da kalabiliriz. Bugün bu terimin, şimdilik bize *bir sorunu belirtmekte*, sosyalist gerçekçiliğin, "Jdanovculuğun" yani Jdanov'unki olduğu kadar Çinlilere atfedilen Jdanovculuğun da sorununu belirtmekte yararı vardır. Bize kalırsa bu sorun, düşünce tarihinin, devrimci sanatın, hatta Sovyet sinemasının geride kalmış, bulanık bir dönemi değildir. Burada revizyonizmin, ortadan kaldırarak, üzerine söz etmeyerek geride bıraktığını sandığı siyasal bir sorun söz konusudur.

Siyasal nitelikte olan bu susuş için söylenebilecek en hafif şey, bu susuşun hiç bir şeyi aydınlatmamış ve hiç bir şey çözmemiş olduğudur.

Bir de şu söylenebilir: burjuvazinin de kendi kahramanları vardır. Ve feodaliteye karşı verdiği uzun ve karmaşık mücadelede onun da kahramanları olduğu doğrudur. Robinson Crusoe ya da Saint-Just'un burjuvazinin hayali ya da gerçek kahramanları oldukları söylenebilir. Ancak bunlar, bu yüzden, proleteryanın olumlu kahramanının geçmişteki benzerleri değildirler. Proleteryanın olumlu kahramanı hangi sınıf için mü-

cadele ettiğini *bilir*; oysa burjuva kahramanları, davalarını hep İnsan'ın, Gelişme'nin, genel anlamda Bilim'in davası diye yuttururlardı. Bundan da, genellikle, düşünce alanında sonradan gerçekleşecek bir şeyin habercisi olarak verilen burjuva kahramanının şimdiye kadarki görünüşü çıkıyor. Bu gerçekleşme nasıl olmuştur ve kimin tarafından yapılmıştır? Pek bilinmez. Sonunda Rousseau ve Voltaire 1789 Devriminin nedeni olurlar. Bugün, burjuvazinin son olarak önerdiği olumlu örneklerden biri olan teknokrat da bu kuralın dışında kalmıyor. Mattei'nin, kendi sınıfının yakın çıkarlarından biraz ötesini görmesi, İnsanlığın genel çıkarlarıyla ilgileniyor gözükmesine yetiyor, örneğin.

Nitekim, mücadelenin önderliğini bugün artık elinde bulundurmayan, ciddi bir ideolojik bunalımla sarsılan, en küçük olumlu örnek bile öneremeyen burjuvazi, bu bunalımın açtığı çatlakları tıkama görevini küçük burjuvaziye bırakmak zorundadır. (bu tıkama işlemi küçük burjuvazinin salındığı yöne göre, sağda ya da solda radikalleşmesine göre yapıyor). Burjuvazi, şüpheyi, kahramanlık ve olumluluk düşüncelerinin kendileri üstüne çekmek ve onları gözden düşürmek için çabalıyor. *Ve ya, ya olumluluğu olmayan bir kahramanlık, ya da kahramanlıktan pekala vazgeçebilen bir olumluluk önererek*, ikisinin bağdaşamayacağını kanıtlamaya çabalıyor (olumlulukla kahramanlık, burjuvazi için gerçekten de bağdaşamazlar). Yani bir yanda faşizmle kayan "yitik asker" teması, öte yanda "solculuğa" kayan "gauthisant) "örnek kurban" teması. Bazen işsiz kahraman, bazen de kendine rağmen kahraman. Bize göre bu iki ana doğrultu bugünkü egemen siyemaya damgasını vuruyor. Bu yüzden, olumsuz örnekler de olsalar, olumlu kahramanın ne olabileceğini tanımlamak için bunları gözden geçirmemiz, eleştirmemiz gerekiyor.

Yitik asker, vb. teması Bu akım Hollywood sineması geleneğini sürdürüyor, ve "ticari sinema" diye adlandırılan şeyin karşılığı oluyor (yeni westernler, yeni kara-filmler). Bu gelenekte yapılan filmlerde, kahraman, bir fetiş halinde getirilmenin, tapınmanın nesnesi olduğu ölçüde, giriştiği gözcü eylemlerin gerçek amacı (siyasal, ekonomik, toplumsal amacı) belirsizleşir. Bu amaç (sınıf çatışmaları) ya filmin dışına itilmiş ya da psikolojik ve cinsel karşıtlıklar kılıfına sokulmuştur. Örneğin, Walsh'ın Errol Flynn ile çevirdiği filmlerde (*They died with their Boots on Silver River, Gentleman Jim*) kahraman, hiç bir zaman onu eyleme iten dürtülerle ya da hizmet eder görüldüğü davalarla sınırlanmaz. Çünkü onda, kendi çapına uygun dava bulamayan bir enerji fazlalığı vardır. Burada yıldız sisteminin köklerinden birini yakalıyoruz; kahramanın davranışının fetiş haline getirilmesinin yanında, bu davranışa gerçekte (yani sınıf mücadelesine göre) neden olan şeyi söylememe (ya da bastırma -*refoulement*-). Kahramanın böyle düpedüz heba oluşu ve verimsiz bir harcama olarak kavranışı, kiralık askerin, aynasızın, profesyonelin kişiliğinde doruğuna varıyor. Bu

kişilikler aracılığıyla. safça emperyalist olan eski Amerikan sinemasıyla, daha sinsice (Bk. *Ziyaretçiler*) ya da açıkça (Bk. *Le flingueur* adlı film çevresinde yapılan reklam) faşist olan yeni filmler arasında nöbet değişimi gerçekleştirildi. Yitik asker, aylak işkenceci, işsiz "kahraman", sivil toplumla ordu arasında çelişki, güçsüz bir toplumu sırtında taşımak zorunda kalan yöneticinin mutsuz bilinci (Bk. geçenlerde çıkan J. Yanne'ın ikinci filmi), bu kahramanlık anlayışının temalarıdır. Yani kısaca, olumluluğu olmayan bir "kahramanlığın" ve kullanılmayan bir becerikliliğin (öldürme becerikliliği) genel teması.

Örnek kurban teması Daha yeni olan bu akım, küçük burjuvazinin radikalleşmesinin, "sola kaymasının" yansımasıdır. Küçük burjuvazi toplumdaki gerçek yerini, cellat/kurban karşıtlığı içinde özne olarak yaşama eğilimindedir. Birkaç yıldır vazgeçmek zorunda kaldığı şey, arabuluculuk hayalidir. Savaşta bu yana Fransız sineması tarihi, büyük bir bölümüyle, kahraman olmasalar da meslekleri gereği yetkili bir yer işgal eden kişilerin, gittikçe zorlaşan aranışı olmuştur. Buna en iyi örnek Cayatte'ın filmleridir: "her türden insanla", yani toplumun bütün sınıflarıyla ilişkili avukat, doktor, yargıç ve polisler bir çeşit olumlu burjuva kahramanlarıydı. İdeolojik aygıtları (appareils idéologiques) sarsmakta olan bunalım bu arabuluculuk hayalini bundan böyle yabaklıyor : küçük burjuvazi, tarafını seçmek zorundadır ve bunu büyük bir panik içinde, "ortalama kişileri" örnek kurbanlar yararına terkederek yapıyor. Bunun sonucunda, içinde olumluluk (genellikle bir bakış açısını, bir tezi savunan sinemacının sözünün olumluluğu) bulunan, ama kahramanlık bulunmayan (burada "yenilikçi" diye adlandırdığımız) filmler ortaya çıkıyor. Bu filmlerin baş kişisi, yani yapıntıyı (fiction) harekete geçiren kişi, istemeden gerçeğin taşıyıcısı oluyor ve bu baş kişide tutulduğu ölçüde bir "kendine-rağmen kahraman" durumuna indirgeniyor. Kenneth Loach'ın *Family Life (Aile Hayatı)* adlı filmi, bu tür filmlerin en sonucusu -ve en başarılısı-.

Birey/Toplum. Olumluluğu olmayan kahramana (mutsuz bilinç - conscience mal'heureuse) karşı, kahramanı olmayan olumluluk (yaralı bilinç -dışı- inconscient meurtri) kişiliğin dağılmasına karşı öndere tapma... Bu çelişkileri, ana çelişki yapacak kadar çözümümüzde büyütmemiz söz konusu değildir. Faşizme yakın akımın maskesini kesinlikle düştürmemiz, "solculuğa" kayan akımı da siyasal olarak eleştirmemiz gerekiyor. Bu eleştiriye yapabilmek için, bu iki akımın ortak noktasını, ideolojik temelini, yani birey toplum çiftini gün ışığına çıkarmak esastır.

Burjuva ideolojisinin içinde kalan bu karşıtlık, toplumun sınıflara bölünüşünü ve tabi bunun sonucu, bu sınıfların giriştiği mücadeleyi gizlemeye, düşünülmez kılmaya yarar. Bunun yerine, içinde iki soyutlama-

nın, bireyle toplumun, iki ayrı bütünlük (toplumsal büyük bütün ile bireysel küçük bütün) kılığında karşı karşıya geldiği yalancı bir çelişki getiriliyor. Bu iki ayrı bütünlük, bütün her zaman parçalardan biraz da ha fazla ya da biraz daha az olmak üzere, durmadan birbirlerini içe - rip, dışarıda bırakırlar. Silahşör gibi şizofren de bu birey/toplum "çelişkinin" kahramanlarıdır onları sonunda bu "çelişki" birleştirir. Burjuva basınının Tramoni davasını aksettiriş biçimine bir göz atmak yeter. Onlara göre, katil ve onun kurbanı her şeyden önce aynı toplumun kurbanıdır: herkes cellattır, herkes kurbandır.

Öncü Kesim/Kitleler. İşte şimdiden, olumsuz yönden de ol sa, olumlu kahramanı tanımlamamıza yardım edecek olan çelişki. Olumlu kahraman ancak burjuva ideolojisinin kendi bünyesinde anlamı olan çelişkinin, yani, birey/toplum çelişkinin kahramanı değildir. Olumlu kahraman, yalnızca mücadele eden ve bu mücadelenin içinde, bu mücadele adına örgütlenen proleterya için bir anlamı olan öncü kesim/kitleler çelişkinin kahramanıdır. Burada iki gözlem gerekiyor:

1. Her türlü siyasal tavır alıştan kopuk olarak, teori-içi bir araştırma sonunda bu çelişkiye varılabileceğini düşünmek yanlış olurdu. "Olumlu kahraman" teması üzerine yapılacak bir çalışmanın ivediliğini gerektiren durum, herhangi bir metin ya da anlatım bilgisinin gelişmeleri de ğil, sınıf mücadelesinin kültür ve ideoloji cephesindeki gelişmeleridir. Sorunun bir çözüm bulduğu -yalnız sinemada değil- tarihi durumlar üzerine akademik bir araştırmanın pek yararı olmayacaktır Sovyet sinemasının, hatta Çin sinemasının "yeniden okunmasının" (relecture) bir önemi olmayacağı gibi, "Olumlu kahraman" teması, kuşkusuz, devrimci sinemacılara, özgül (spécifique), biçimsel sorunlar getiriyor. Bu "Olumlu kahraman" sorunsalı, yoğunlaştırdığı çelişkinin, öncü kesimi kitlelerle karşı karşıya getiren çelişkinin, bugün biliysel sosyalist hareketin esas sorununu, yani kitlelerle bağ kurma sorununu açığa çıkarması nedeniyle, sinemacı olsun olmasın, önce devrimcilere sorular yöneltiyor.

2. Kitlelerle bağ kurma. Revizyonizme cehennem azabı çektiren bu sorun, Çin kültür devriminin yeniden açıkça doğruladığı bir olgudur. Biz bu azaptan ve bu doğrulamadan yola çıkıyoruz. Bir yanda, Çinli arkadaşların somut deneyimleri ve teorik metinleri (Su-si, "Proleterya edebiyatı ve sanatı tarihinin, sınıflar teorisi ile insan doğası teorisi arasındaki mücadelenin tarihi" olduğunu belirtiyor).

Öte yanda, her halde burjuvazinin ayakta çürümesini bekleyen ve -gerekli bütün uzaklaşmayla- bu düşkünleşmeyi izleyen revizyonizmin bayat gösterisi. Bu bayat gösteriyi izlemek isteyenler, Maurin'in *Paris'te Son Tango* için yazdıklarını okumalıdır. Revizyonizm şöyle diyor

sanki: Burjuvazi intihar etme zevkliliğini gösteriyorsa, onu intihara götüren nedenleri, yani mücadele eden kitlelerin şiddetini ve bu şiddetin olumlu kahraman kılığında yoğunlaşmasını niye göstermeli.

Olumlu kahraman. "Olumlu kahraman" gösterilen bir mücadele - nin bilincinde olan kahramandır. Eğer, tersine gözde olan, derinleme sine okunan bir mücadelenin kendilerine rağmen kahramanları ise, bu üzerinde durulması gereken bir noktadır. Bu mücadeleyi nasıl göstermeli? Sinemacının sorunu, özgül sorunu buradadır. Artık şu soyut soru sorulmamalı: herhangi bir şeyi göstermeli mi? Bunun yerine şu sorular sorulmalı: Kimi göstermeli? Kimin için (kimin yanında)? Kime karşı? Nasıl göstermeli? Mao'nun "Edebiyat ve sanat üzerine Yanan konuşmaları"nda altını iyice çizerek sözünü ettiği sanat ölçütü burada işe karışıyor: "Sanatla politika arasına olduğu kadar, dünyanın genel bir kavranışı ile sanatsal eleştiri ve yaratma yöntemleri arasına da eşit işareti koymak olanaksızdır Soyut ve değişmez bir siyasal ölçütün varlığı kadar, soyut ve değişmez bir sanat ölçütünün varlığını da yadsıyoruz. Sınıflara bölünmüş her toplumda, her sınıfın kendine özgü bir siyasal ölçütü, bir sanatsal ölçütü vardır. Böyle olmakla beraber, sınıflara bölünmüş her toplumdaki her sınıf siyasal ölçütü ilk sıraya, sanatsal ölçütü ikinci sıraya koyar."

Cahiers du Cinéma'da yayımlanan bu çalışmaların, Ayzenshtayn, Vertof, Brecht gibi kişilerin, Pekin Operasının, Dziga Vertof grubunun temsil ettikleri sorunları ya da yakında ele alacağımız özdeşleştirme ve tipleme sorunlarını belirtmeğe çalıştıkları şimdiden söylenebilir. Demek ki bu çalışmalar, yapılmakta olan ve yapılacak olan devrimci filmleri kanıtlamaya yardım edecektir. Bu militan filmlerin ise, yapıdan yararlandıkları sürece, sınıf mücadelesini yansıtmak sorunu ile karşılaşmamalarına olanak yoktur.

(Cahiers du Cinéma, sayı 244, 1973)

Filistin direnişi ve sinema

Bu söyleşi, 1973 Eylül'ünde, Guy Hennebelle ve Tahar Şeria tarafından aralarında yönetmen Mustafa Abu Ali ve eleştirmen Hasan Abu Güneyma'nın da bulunduğu Filistin Sinema Topluluğu üyeleri ile yapılmıştır. Kişisel müdahaleler de toplulukça onaylanmış sayılmalıdır. Hasan Abu Güneyma'nın görüşleri "Ürdünlü emekçilerin sesi" adlı derginin 1973 Temmuz-Ağustos sayısında yayınlanan "Filistin sineması ve devrimci sinema" başlıklı inceleme yazısından alınmıştır.

Filistinli arkadaşlar Arapça konuşmuşlar, sözlü çeviriyi Afrika Sinemacılar Federasyonu başkanı ve aynı zamanda Kartaca şenliğinin kurucusu olan Tahar Şeria yapmıştır. Burada "Filistin Sinema Topluluğu" tarafından geliştirilen tahlillerin Arap dünyası dışındaki devrimci sinemaların militanlarını da ilgilendireceği kanısındayız.

-Bize birliğinizin kuruluşunu anlatır mısınız?

Filistin Sinema Birliği : Önceleri her Filistin Örgütünün özerk bir sinema bölümü vardı (El Fetih'in, Filistin Halk Kurtuluş Cephesi'nin, Filistin Halkçı Demokratik Kurtuluş Cephesi'nin ve bir de Filistin Kurtuluş Örgütü'nün). Her biri kendi hesabına az çok eğitici bir amaç güden filmler çeviriyor ya da çevirttiriyordu. Yavaş yavaş birleşmemizin gerekli olduğunun bilincine vardık. Sinemanın Filistin'in kurtuluşu için bir silah olması gerektiği düşüncesi bizim birleşmemizi sağladı.

Bazı toplantı ve tartışmalardan sonra şu üç nokta üstünde düşünce birliğine vardık: 1) Filistin direnişi üstüne film yapımını ve çekimini sürdürmek ; 2) arşivlemeye büyük yer vermek ; 3) dünyadaki ilerici örgütlerle ilişkileri geliştirmek.

Güçlerin bir araya gelişlerini kolaylaştıran kurum Filistin Araştırma Merkezi oldu. Bu kurum önce bir toplantı yeri sağlamıştır, sonra da arşivlemenin önemi ve mücadelenin evrimi üstüne olanak olduğunca çok görüntüyü bir araya getirme gerekliliği üzerinde durmuştur. İlk toplantı 1972 Kasımında Kartaca şenliğinden sonra oldu.

-Birliğiniz nasıl bir yapıya sahiptir?

F.S.B: Birliğimizin yapısı esnek. Çeşitli nedenler yüzünden varolan

bütün grupları tek bir çatı altında birleştirmeyi pek istemedik. Çünkü ortam yeterince olgunlaşmamıştı. Öte yandan, ileri unsurlar belli bir kenarda kalışı hatta göreceli bir gizliliği yeğ tuttular. Burada yalnızca taktik amaçlar güdüliyordu: örgütümüzün varolan bir yada bir çok harekete çok dolaysız ve çok yakın bir biçimde bağımlı olmamasının yeğ tutulabileceği bir gün gelebilir. Örgütümüz yalnızca Filistinli sinemacıları değil, ama aynı zamanda Filistin davasına ilgi gösteren ve ilerici mevkilerini kanıtlayan bütün Arap sinemacılarını da bir araya getirmeyi amaçlamaktadır. Örneğin Mısır'lı yönetmen Tevfik Salah'ı bizimki -lerden biri olarak kabul ediyoruz. Çok biçimsel bir resmiliğin reddedilmesi birliğe böyle bir formül için olanak sağlıyor.

Filistin direnişi içinde, siyasi yeriniz ve ideolojik çizginiz nedir?

F.S.B: Birliğimiz, strateji açısından Filistin Kurtuluş Örgütü ile görüş birliği içindedir. Grup olarak, bugün varolan hareketlerden birine bağlı değiliz. Filistinin geleceği ile ilgilenen tüm Filistinli ve Arap yönetmenleri bir araya getirmeye yöneliyoruz. Somut faaliyetlerimizde gerektiğinde özel taktikler geliştiriyoruz. Ama örgütümüzün içinde yalnızca tek bir kuruluşun çizgisini yansıtacak filmlerin çevrilmesine izin vermiyoruz. Ama bu, söz konusu film yapılmayacaktır anlamına gelmez, filmi desteklemeyi kabul etmeyiz. Birliğimizin Filistin Kurtuluş Örgütünün kararlarına ve çizgisine bütünüyle katıldığını tekrar etmek isteriz.

Filistin sorunu üzerine bugüne dek yapılmış filmler hakkındaki görüşünüz nedir?

F.S.B. :Çok geniş kapsamlı bir soru bu. Ayrıntılı bir biçimde cevap vermek gerekir. Kanımızca filmlerin üç ayrı tipe ayrıldığını söylemek yerinde olur: Filistin örgütleri tarafından yapılan filmler, Arap ülkeleri tarafından çevrilmiş olanlar ve Arap olmayan ülkelereki dost sinemacılar tarafından çevrilmiş filmler. Bu ayırma tarafımızdan yapılan bir önem sıralaması değildir. Yalnızca tahlil için pratiktir.

-Filistin örgütleri tarafından yapılan filmler hangileridir?

Kaç tane Filistinli yönetmen var?

F.S.B. : Filistinli yönetmenler sayıca çok azdır. Buradaki (Beyruttaki) teknisyenleri sayarsak on bir kişiyiz, bunların bazıları kadındır. Anlayacağınız nedenler yüzünden ad vermeyeceğiz. Eğer Mustafa Abu Ali adı tanıtma yazılarında gözüktüyse bu biraz raslantı biraz da birliğin yöneticilerinden olması yüzünden.

Filistin kökenli olanlar tarafından çekilmiş Filistin örgütü filmleri ile başka uyruklu Arap yönetmenlerinin yaptıkları arasında bir ayırım yapmıyoruz.

Filistin sineması 1965 dolaylarında ortaya çıkmıştır. Özellikle 1967 den sonra ve 1968'de yayılmaya başlamıştır.

El Fetih aşağıdaki konulara eğilen 6 kısa ve orta uzunlukta film yapmıştır:

- 1 - 1969'da Amman'da Rogers planına karşı yapılan büyük gösteriler
- 2 - Amman'daki 1970 Eylül olayları
- 3 - 1972'de Lübnan'ın güneyindeki çatışmalar
- 4 - Filistin kadınının direnişe katılması
- 5 - Halk sanatının gelişmesi.

El Fetih'in öncülüğü altında çevrilen filmlerin toplam uzunluğu 155 dakikadır. Öte yandan El Fetih, İtalyan Komünist Partisi yönetmenleri Jean-Luc Godard, Amerikan Newsreel grubu, üç kıta sinema grubu gibi bazı yabancı yönetmen ve gruplara da yardımcı olmuştur.

"Filistin Halk Kurtuluş Cephesi" üç film gerçekleştirmiştir: Iraklı Kassem Hawal'an Lübnan'daki Nahr El Bared'in 25 000 kişilik mülteci kampındaki sağlık koşulları üstüne yaptığı "SU SOĞUK", aynı yönetmenin HASAN KANAFANİ, TEK BİR SÖZCÜK:SİLAH'ı, İsrail sınırındaki mücadele üstüne yapılmış bir film ve Amman'daki hava harekatiyle ilgili diğer bir film. Bu filmlerin toplam uzunluğu 60 dakikadır.

Öte yandan, Filistin Kurtuluş Demokratik Halk Cephesi, Lübnanlı yönetmen Refik Hajjar'a "YOL" adlı bir film ile, Filistinlilerle Lübnan ordusunun karşı karşıya gelişi üzerine başka bir film yaptırmıştır.

Birliğimizin dağıttığı filmler arasında Mustafa Abu Ali'nin "TÜM RUHUM VE KANIMLA", "SİYONİST TERÖRİZM", "GAZA İŞGALİNDEN SAHNELER"i de saymak gerekir.

Filistin direnişinin çeşitli evrelerini anlatan tarih filmleri yaptınız mı?

F.S.B.: Hayır. Henüz halkımızın mücadelesini anlatacak uzun filmlerimiz yok. Daha işin başındayız. Gerçekleştirmemiz gereken işlerin tam bilincindeyiz. Bununla birlikte arşivlerin araştırılmasının çok güç olduğunu da söylemek gerekir. Çünkü ne çok paramız, ne de malzememiz var. Öte yandan bu arşivlerin özellikle İngiltere'de, Almanya'da tabii İsrail'de ve Amerika'da bulunması gerekir. Fransız Frédéric Rossif'in "KUDÜS'TE BİR DUVAR" adlı filmindeki kaba saptırmalara cevap vermek için bir film yapmamız gerektiğini biliyoruz.

Arap ülkeleri tarafından Filistin sorunu üstüne yapılmış filmler hakkındaki görüşünüz nedir?

F.S.B.: Burada da iki kategori arasında bir ayırım yapmak gerekir: özel kesim filmleri ve halk kesimi filmleri. Bize göre birinci kategori-

dekilerin tümü, tek bir istisnasız iğrençtir. Bunlar Arap halklarının Filistin direnişi için birlik ve dayanışma duygularını alçakça ve bezirganca sömüren iğrenç filmlerdir. Bu rezil yapıyı suçlamak için daha ağır bir sözcük bulamıyoruz. (Bu yapının sinema dışındaki alanlarda da eşdeğerleri vardır: "Filistin direnişinin zaferine" takvimler, sigaralık lar, çeşitli süs eşyaları yapılmıştır.) Bu berbat dizinin en acınacakları arasında özellikle mujadara-western (mujadara: bölgenin gözde bir yemeği) diyebileceğimiz filmleri de saymak gerekir: Gary Garabedian'ın "HEPİMİZ FEDAYİYİZ"i, Reda Myassar'ın "AYAKLANMIŞ FİLİSTİNLİ"si, Savaşçılardan, bu tür filmlerin çevrilmesine engel olmadığımızdan dolayı bizi suçlayan mektuplar aldık. Ne yazık ki çevirime engel olmak bize düşmüyordu. Söz konusu filmlerin, fedailerin gerçek yüzlerini göstermeyerek ve direniş hareketini bölgede bulunan Arap yığınlarının desteğinden kopararak Filistin direnişine çok zararı dokunmuştur. Bu filmlerin 1967 Haziranı bozgunu sonucunda yeniden canlanan direnişten sonra ortaya çıkmış olması bir raslantı değildir. İlk silahlı eylemler halk yığınları içinde büyük heyecan yarattı. Ama bu filmlerin zararı güçler arasındaki ilişkinin gerçek yüzünü göstermemiş olmasıdır. Vahşi baskıya karşı direniş başladığında halk bunu pek anlamamıştı. Bu da olağandır, zira onlar fedailerin üstün insanlar, tarzanlar, zorolar olduğuna inandırılmışlardı. Evet, bu filmlerin bize çok zararı dokunmuştur. O zamandan beri artık bu tür filmlerin yapılmamış olması ilgi çekicidir: halk artık bunları kabul etmez, "çorbacılar" bunu bilir.

-Halk kesimi tarafından yapılmış filmler hakkında neler düşünüyorsunuz?

F.S.B.:Önce bunların sayıca daha az oldukları gözönünde tutulmalıdır. Bu filmler genellikle daha az suçlanabilir. Direnişin kaygı ve görevlerinden çok kendi ülkelerinin kaygılarını yansıtıyorlar.

Aramızdan bazılarının ticari sinema çerçevesi içinde birlikte çalıştığı Cezayirli Selim Riyad'ın "YİNE GELECEĞİZ" adlı filminin değerini az da olsa kabul ediyoruz.

Ama özellikle ihtiyaç duyduğumuz şey siyasi filmler ve tahlil filmleridir. Bu bakımdan kabul ettiğimiz tek film Hasan Kanafani'nin "Güneşte insanlar" adlı romanından uyarlanan Tevfik Salah'ın "ALDATILMIŞLAR" filmidir.

-Filistin davası üstüne Mahrekli çeşitli yönetmenler tarafından yapılmış belgesel ya da konulu kısa filmler hakkındaki görüşünüz nedir?

F.S.B.: Bu filmler genellikle bir önceki kuşaktan daha fazla siyasal bilince sahip genç kuşak yönetmenleri tarafından yapılmıştır. Bazıları (yersiz) yararsız etkilerle bozulmuşlardır, bazıları ise heyecan içinde çevrildiklerinden çok yüzeyseldirler. Bazıları mücadelemiz üstüne yan-

liş fikir veriyor. Bununla birlikte, halkımızın sorunlarının derin ve içten bir kavrayışını yansıtan filmler de vardır. Örneğin, Mısır'lı Ahmet Raşed'in "NİÇİN" ve Suriye'li Faysal Yasri'nin "ÇOK İYİYİZ" adlı filmleri.

-Dağıtım alanındaki faaliyetleriniz nelerdir?

F.S.B.: Filmlerin militanca dağıtımına büyük önem veriyoruz. 1968'de bu faaliyetleri Ürdün'de, köylerde, mülteci kamplarında ve Bedevilerin bulunduğu yerlerde epey geliştirmiştik. Özellikle Vietnam, Cezayir, Küba ve Çin filmleri gösteriyorduk. 1970 Eylül'ü kıyımından sonra Suriye ve Lübnan'a geçmek zorunda kaldık. Bu tür gösterilerden birinin sonunda ilk filmimizi yaptık: "Barışçı Çözüme Hayır". 1970'den sonra da bu dağıtıma daha sınırlı olarak devam ettik, çünkü Ürdün'deki baskı süresince malzememizden çoğunu kaybetmiştik. Şimdi gösterilerden sonra, daha önceden hazırlanmış içinde sorular bulunan kağıtları dağıtıyor, gösteride bulunanların görüşlerini bu kağıtlara yazmalarını istiyoruz. Böylece ne tür bir sinema istedikleri hakkında da bilgi sahibi oluyoruz. Genellikle Filistinlilerin kendilerini perdede bir halk olarak görmekten büyük bir sevinç duyduklarını gördük. Çoğu bize, bu tür filmleri eskiden kendilerine zorla kabul ettirilmeye çalışılan ticari devrenin konulu filmlerine tercih ettiklerini söylediler. Kanımızca yapım halimizde bir diyalog kurmaya yönelmiştir. Ama henüz büyük sonuçlar elde etmiş değiliz. Malzemeden yoksunuz. Lübnan ordusu ile karşı karşıya geldiğimizde elimizde malzeme olarak ancak otuz metrelik bir bobin vardı.

-Basında haber filmleri yapmayı tasarladığınızdan söz ediliyor.

F.S.B.: Bu bir yıldır tasarladığımız bir proje (Yakın bir gelecekte gerçekleştirilecektir). Sosyalist bir Avrupa ülkesinden malzeme istedik. Bu malzemeyi Şam'a yerleştirmeyi düşünüyoruz. Çeyrek ya da yarım saatlik günlükler söz konusu. Film gösterdiğimizde genellikle olaya göre geç kaldığımız söyleniyor. Biraz da bunun için haber filmleri yapmak istiyoruz.

-Video kullanıyor musunuz?

F.S.B. Yaptığımız gösteriler için 16'lığı kullanmayı tercih ediyoruz. Çünkü daha pratik. Bazı durumlarda magnetoskop ile de çektiğimiz oluyor. Örneğin şehirdeki gösterilerde ve askeri alanda.

-Halkın zevklerini de hesaba katarak filmlerinizin üslubunu ya da anlatımın yapısını değiştirdiğiniz olmuş mudur?

F.S.B. Bir tür ajit-prop yapıldığında oldukça açık ve yalın olunması gerektiğini anladık.

Mustafa Abu Ali: Örneğin "TÜM RUHUM VE KANIMLA" adlı filmdeki simgesel kısa komediler seyirci tarafından anlaşılmadı. Gelecekteki filmlerimde bu tür biçimlere başvurmamaya karar verdim. Soyut şemalarla anlatım tam anlaşılmıyor.

Tahar Şeria: Mustafa'nın düşüncesine katıldığımı belirtmek isterim. Biz Araplar soyut bir örnekle bir düşünceye kolayca ulaşamıyoruz. Yaşanan unsurlara değinen ve somut bir benzetme soyut işaretlerden daha iyi oluyor.

Mustafa Abu Ali: Kapalı bir üslup kullanıldığında bu seyirci tarafın dan pek anlaşılmıyor. Bunun anlamı şu: eğer (modern sinemanın bir bölümünün de yaptığı gibi) kanıtlamayı kolaylaştırmak gerekçesiyle soyut simgelere başvurulursa, bu simgeler seyirci tarafından anlaşılmadığından umut edilen sonuca ulaşılmıyor.

Tahar Şeria: Bu olgu Arap şiirinde de görülür. Örneğin klasik (edebi) Arap şiiri ile halk şiiri arasında fark vardır. Genellikle konular aynıdır. Söz konusu olan söz dizimi ve ölçü de değildir. Söz konusu olan yalnızca iki farklı dildir. Klasik Arap edebiyatı soyut örneklerle doludur. Buna karşılık Arap halk edebiyatı günlük konulardan esinlenmiş öğretilmelere (istiare) dayanır.

-O zaman bu, Tefik Salah'ın "ALDATILMIŞLAR" adıyla uyarladığı "güneşte insanlar" romanında Hasan Kanafani'nin tavrını açıklıyor. Filistin davası üstüne yapılan sizce doyurucu tek uzun film olan "ALDATILMIŞLAR" dan söz etsek nasıl olur? Sizler gibi biz de bu filmi çok beğeniyoruz. Ama tartışmayı aydınlatmak için biraz şeytanın avukatlığını yapalım: filmin özellikle öğretilme düzeyinde yanılmalara yol açabilecek hataları olduğunu düşünmüyor musunuz? Örneğin kamyon sürücüsü Abu Kezaran ideali olmadığından yolcuları (yani Filistinlileri ölüme sürükler), İdeali kalmamıştır çünkü artık erkek değildir. (Birkaç yıl önce siyonistlerle bir çarpışma sırasında erkekliğini kaybetmiştir.) Bunun hatalı (çok Akdenizlilere özgü) bir kavrayış olduğunu düşünmüyor musunuz? Eğer bugün Filistin halkı kesin bir sonuca ulaşamadıysa bunun nedeni geçerli bir stratejinin bulunmamasına ve direniş hareketleri arasında birlik olmamasına bağlanabilir. Romanda olduğu gibi filmde de bu konuda sessizlik hüküm sürer.

Mustafa Abu Ali: Kanafi'nin romanındaki en önemli kişilerden olan Abu Kezaran 1948'de yenilen ancak Filistin halkının yazgısını elinde tutmaya devam eden ve onu felakete götüren Arap rejimlerini canlandırıyor (filmde de, romanda da aldatılan Filistinliler sonunda kendileri-

ni bir çirkef yığını üstünde bulurlar). Romanda ve kuşkusuz filmde de Kanafani'nin Nasır'ın kendisini tartışma konusu ettiğini gösterebilecek ögeler bulunmaktadır.

Biz Filistinliler için bu filmin başlıca niteliği halkımızın verdiği mücadelenin bir bölümünü namuslu ve içten bir biçimde yansıtmış olmasıdır. Az kalsın ulusal bir varlık olarak yok olmaya yüz tuttuğumuz zorlu bir dönemde nereye başvuracağımızı tam olarak bilmeden kurtuluşu bekliyorduk. Romanda ve filmde söylendiği gibi belli bir yönelmenin olmayışı bizi güç duruma soktu. Romanın 1963'de yazılmış olmasına karşılık filmin 1967 bozgunundan sonra çevrilmiş olduğunu hatırlatmak gerekir. Bu iki tarih arasında direniş yeniden canlanmıştı. Tefik Salah'ı siyonistlerin bir Filistin köyüne saldırılarını gösteren bir sahneyi de filme katarak olayı biraz güncelleştirmek istemişti. Savaştan sonra Filistinlilerden biri saldırganların bekledikleri yönden değil de karşı yönden gelmiş olmasından yakınıyor. Bu da Nasır'ın aşağıdaki trajik açıklamasına bir değinme olmalıydı: "Biz İsrail uçaklarını doğudan beklerken onlar batıdan geldiler. "Ama sansür Tefik Salah'ın bu sahneyi filme koymasına izin vermedi çünkü değinme çok açıktı.

- "ALDATILMIŞLAR" yalnızca olumsuz kahramanları gösteriyor. Oysa sizin de belirttiğiniz gibi sonuçta olumlu bir film bu. Sinemada "olumlu kahraman" sorununu nasıl ele alıyorsunuz?

F.S.B.: Gördüğümüz gibi bu güç nokta üstünde size cevap vermeden önce aramızda uzun uzun tartıştık. "ALDATILMIŞLAR"da karşı çıkacağımız yanın olmadığını belirtmek isteriz. Bu filmi tümüyle kabul ediyoruz. Yalnız filme olayın tam olarak hangi tarihte geçtiğini bildiren ve Filistin halkının o sıradaki durumunun ne olduğunu kısaca anlatan bir tanıtma yazısı koymanın özellikle batıda uygun olacağını düşünüyoruz. Durumun gelişmiş olması bakımından film bugün biraz havada kalıyor. Böyle olmakla birlikte filmin temel kapsamı geçerlidir. (Stratejiye dikkat) Bildirisi bugün için de günceldir. Sorunuzun ikinci bölümüne cevap vermek için (Filmin başlarında siyonistler tarafından öldürülen okul öğretmeni bir yana bırakılacak olursa) olumlu kahramanların olmamasına rağmen "ALDATILMIŞLAR"ın olumlu bir film olduğunu düşündüğümüzü bildirmek isteriz. Geliştirdiği tahlil doğru ve yararlı olduğu için olumludur.

- Şeytanın avukatlığını yapmaya devam edelim: Bu film batıda gösterilse (geniş ölçüde siyonistler tarafından kontrol edilen) basın Filistinliler hakkında verdiği görüntüyü pekiştireceğini düşünmüyor musunuz? Filistinliler bize umutlarını yitirmiş insanlar olarak tanıtılıyorlar. Halbuki sizlerle konuşup, kamplarınızdaki gezdikten sonra hiç de böyle bir izlenim edinilmiyor.

F.S.B.: Böyle kalıplaşmış düşüncelerle mücadele etmek gerekir. "ALDATILMIŞLAR" filminin öncelikle Arap dünyasında (çünkü bu film ger-

çekte önce Araplara yönelmiştir) aynı zamanda dışarıda da geniş bir biçimde dağıtılmasına taraftarız. Yalnız filme açıklayıcı bir tanıtma yazısı ekleme ve yönetmeni ile yapılmış söyleşilere basında yer verip açık lamalarda bulunmak gerekir. Cevabımız budur.

-Günümüzde, genel olarak sinemanın rolü hakkındaki görüşünüz nedir?

Hasan Abu Güneyma: Sinemanın bugünkü durumu incelendiğinde, estetiğini, türlerini ve kahramanlarını bütün dünyaya kabul ettiren Amerikan sinemasının egemenliği altında olduğu görülür. İtalya, Batı Almanya ve Fransa gibi ülkelerde de sinemanın kapitalist tekeller tarafından bir kölelik aracı olarak kullanıldığı görülür. Yapımları ile Asya, Afrika ve

Güney Amerika'yı kaplayan çoğunlukla bu ülkelerdir. Ülkelerimizde dağıtılan batılı filmlerin çoğunun zararlı etkileri oluyor. Bunlar genellikle şiddeti, cinayeti ve cinselliği yücelten filmlerdir. İlerici filmler de vardır ama bunlar en az olanlarıdır.

Bizim asıl ihtiyaç duyduğumuz şey bir savaş aracı olarak kıvranan sinemadır. Halk kitlelerinin acil ihtiyaçlarına cevap verebilen bir sinema.

-Amerikan sinemasında ve Hollywood benzeri diğer sinemalarda karşı çıktığınız noktaları açıklar mısınız?

Hasan Abu Güneyma: Bu sinema kapitalist ve emperyalist tekellerinin amaçlarına hizmet eden ve onların emirlerine uygun bir şekilde hareket eden bir sinemadır. Kanımca Hollywood sineması başlıca dört eği lime bölünebilir:

1 - *Kurtulmaya çabalayan halkların verdiği mücadelenin yozlaştırılması.*

Bu halkların devrimci özünü mayınlamaya, yönlerini şaşırtmaya, siyasetten uzaklaştırmaya, silahlarını bıraktırmaya adanmış bir sürü film var. Yine çoğu batılıların sözde ırkça üstün olduklarını kabul ettirmeye çalışan Kızılderililere karşı yapılmış sayılamayacak kadar çok olan filmler. John Wayne'in "YEŞİL BERELİLER"i. Bunlar yalnızca birkaç örnek.

2 - *Birlik beraberlik düşüncesi zararına bireyciliğin yüceltilmesi.*

Bireysel kahramanlığa ve bireysel zekaya değer veren bütün bu filmler tabii kapitalizmin ideolojisini güçlendirmeye katkıda bulunuyor. Sözde süren ve polis filmleri belli bir toplumun "Amerikan toplumu) görüntüsünü çizmekten çok egemen ideolojinin değirmenine su götürmek amacıyla olan filmlerdir.

3 - *Önemli bir eğilim C.I.A. ve adamlarını*(James Bond ve ortakları) *yücelten filmleri kapsar.* . Amerikan savaş filmle-
rinin başlıca görevi aldatıcı emperyalist kahramanları yüceltmektir.

4*Kapitalist burjuva mirasının değerlendirilmesi.* Çok sayıda filmin görevi egemen sınıfın ideolojik temellerini sağlamlaştırmak , üstünlüğünü öne çıkarmak ve sömürülen sınıfların direnişini uyuşturmak tır. Bu filmlerin genellikle söz konusu ülkelerin ulusal ve toplumsal gerçeğine sırt çevirmesi büyük anlam taşır.

-*Devrimci sinemanın görevleri sizce nelerdir?*

Hasan Abu Güneyma: Sinemanın görevi gerçekliği halk kitleleri tara-
fundan yaşandığı biçimde yansıtmak ve onların çıkarlarını korumak ol-
malıdır. Çeşitli yollar göstererek, her alandaki sorunlarını çözmeye on-
lara yardımcı olmalıdır.

Kanımcı bugünkü devrimci sinema özellikle Vietnam, Küba, Cezayir
gibi ülkelerdeki silahlı halk devrimleri sonucunda gelişmiştir. Bizim
devrimimizin de Arap sinemalarının yeniden canlanmasında katkı olmuş
tur. Latin Amerika, Birleşik Amerika ve Avrupa ülkelerinin devrimci
sinemalarını da selamlıyoruz.

Öyleyse bize göre sinema, devrimin akışında yaygınlar ve beyecanını
uyararak ya onları yüreklendirerek ya siyasal bir kültür aşılıyarak ya
da onları düşmanın düzenlerini ortaya çıkarmakta yardımcı olarak dev-
rimin hizmetinde bir silah olmalıdır.

Yığınları uyusukluğa ya da olumsuz tavırlara iterek onların kararlı-
lığını nesnel bir biçimde zayıflatan tüm filmleri karşı devrimci olarak
kabul ediyoruz. Biz yalnızca halkın kurtuluşuna karşı fikirler aşıl原因
filmleri değil aynı zamanda (çeşitli yollardan) emperyalizmin alçaklık-
larını gizleyenleri de karşı devrimci olarak kabul ediyoruz.

Devrimci sinemaya ilk ölçütlerini veren ona bir öz aşıl原因 halk sa-
vaşdır. Hafif silahlar nasıl halk savaşının en iyi silahlarıysa, hafif
alıcılar da (16 mm.lik ya da 8 mm.lik) yapmak istediğimiz sinema tü-
rüne en iyi uyan alıcılardır. Başarılmış bir devrimci film bazen başa-
rılı bir askeri hareket kadar önemli olabilir. İkisinin de görevi yeni bir
siyasal ölçü yaratmaktır. Bir halk savaşında en önemli şey savaşçıla-
rın istekli ve arzulu olmalarıysa aynı şekilde bir film yapmaya kalkışıl-
ırken de önemli olan yine bu istekliliktir.

-*Bugün devrimci bir sinemanın özelliklerini nasıl tanımlarsınız?*

Hasan Abu Güneyma: Önce devrimci sinema yapıtının doğasını ayırde-
mek gerekir: Belli bir dönemin acil ihtiyaçlarına cevap veren bir film
söz konusu olabileceği gibi bu daha uzun bir stratejiye uyan bir film

de olabilir. Ama iki şık için de ölçütün yararlılık olması gerekir. Başka bir açıdan bakıldığında, devrimci sinema dört şey gerektirir:

1 - *Esinlenmenin doğruluğu* :sinemacı devrimci ideolojiye uy - malı ve onu uygulamaya koymaya çalışmalıdır.

2 - *Konu ciddi bir biçimde işlenmelidir* Bunun için de Hollywood sinemasının geleneksel yöntemlerine kesinlikle son verip yerine mücadele halkların umut ve isteklerini en doğru biçimde yansıta - cak, onların ihtiyaçlarına uydurulmuş yöntemler getirilmelidir.

3 - *Bildirinin doğru bir biçimde iletilmiş olması gere - kir*

dilin yalnız estetiğin de açık olması gerekir. Sinematografik zirzopluklar - dan, üslup fırladıklarından vazgeçmek gerekir. Genel bir deyişle karma - şıklıktan kaçınıp, açıklık aranmalıdır. Yığınlar filmin devrimci içeriğini kolayca anlayabilmelidirler. Film ve yığınlar arasındaki ilişki sorunu toplumsal iktisadi ve siyasal alandaki koşullanma gözönünde tutularak ya kından incelenmelidir. Sinemayı değiştirmek için halkın sinema hakkın - daki gerçek kanısından yola çıkmak gerekir. Daha önceden sinemanın ge - nellikle zararlı bir etkisi olduğunu söylemiştik. Acaba neden? Çünkü si nema zaman geçiren bir eğle - ce aracı hatta bir afyon bir uyuşturucu olarak kabul edilir.

Ancak sinemacılar ve yığınlar arasındaki diyalog ile yeni bir sinema anlayışı ortaya çıkarılabilir. Sinemacılar yığınlara yaklaşma, onları an lama ve kendilerini onlara uydurma ihtiyacındadırlar.

4 - Yaşanmış gerçekliği tüm boyutları ile ve siyasal, toplumsal, ik - tisadi, kültürel özellikleri ile ele alarak, en can alıcı sorunları işle - mek. Bu gerçekliğin anlatılması halkın çektiği acıların derindeki temel nedenlerinin açığa çıkarılması ve bunun sorumlularının belirlenip mah - kum edilmesi sonucunu doğurur. Sonuç olarak, halkları bozuk olanı de - ğiştirmek için yüreklendirmek gerekir.

Bu açıdan bakıldığında, devrimci sinemacılar en önemli hedeflerinin Asya, Afrika ve Latin Amerika'yı yağmalamak için köleleştiren askeri, iktisadi ve kültürel emperyalizm olduğunu unutmamalıdırlar. Cahilliğin, yoksulluğun ve az gelişmişliğin kökü emperyalizmin siyasetidir.

Dünyanın bütün ülkelerindeki ama öncelikle batı emperyalizminin kül - tür köleliğinden kurtulması gereken üçüncü dünyadaki tüm yabancı dost - larla yeni tür bir sinemayı birlikte tanımlamak ve bütün bu sorunlar üzerinde tartışmak için ilişki kurmak istiyoruz. Bizim istediğimiz, hal kın kendisini, tarihi yaparken gördüğü bir halk sinemasıdır.

ulusal sinema'ya dair

sezer tansuğ

Ulusal sinema kuramına çalışanlar, görüşlerini tarihsel bir araştırı temelına dayandırmak gereğini duymuşlardır. Ancak tarihsel sorunlara yönelişleri bilimsel değil, romantik bir duygusallıktır.

Romancı Kemal Tahir'in de ilgi alanını tanımlayan bu romantizm,ulusal sinema kuramcılarına ancak yüzeyden bazı ipuçları sağlamış ama onları etkin çözümlemelere götürmemiştir. Bu ipuçları derinlemesine bir çözüme olanak vermedikleri gibi, bazı temel ilkelerin kavranmasına ilişkin bir yörünge ya da doğrultuya da girmiş değillerdir.

Sinema kuramcılarının genel ekonomik toplumsal alanda bağlandıkları modellerin (örneğin ATÜT gibi) şablon uygulaması yanısıra, pek şablon bir düşünce olarak, yerli sinemanın halkın ekonomik desteğine dayanan bir halk sineması olduğu savı aydınlatıcı hiç bir değer taşıma - mıştır.

Ulusal sinema kuramcılarının, yapıtları tarihsel temellendirmede sinema sanatının görsel nitelikleri izinde veriler ya da ilkeler aramadıkları, bazı iyi kavramamış edebi ve düşünsel ürünlerden hareket ettikleri ve örneğin Kemal Tahir'in hiç bir sentez niteliği taşımayan tarih ilgisine gösterdikleri rağbetin de aynı plânda olduğu görülmüştür. (Kemal Tahir'in vizüel plâstik bir kavrayış şöyle dursun, bu yönde birtakım descriptionlardan bile yoksun olduğu, kişilerin çevresi bakımından oldukça müphem ve muğlak bir izlenim yarattığı, ancak yanıltıcı bir dil hüneriyle okuyucuyu avladığı bellidir.) Sinema kuramcılarını tarihsel yaratışın görsel ürünlerine duydukları ilgide ise pek yavan kalmışlardır.

Kısaca denebilir ki ulusal sinema kuramcılarını girdikleri doğru yolda hemen şarampola yuvarlanmışlardır.

Ulusal sinema sorununa yapmak isteyebileceğimiz katkı özellikle görsel alanı ve temellendiği bütün noktaları kapsamak zorundadır. Gerçek vizüel değerlerin diyalektiğinden yoksun kalmış bir yaratış alanının bu çeşitten katkılara ihtiyacı olduğu kanısındayız. Sinema alanında ulusal yerel duyarlık kaynaklarına bağlı, özgün bir görsel yapıyı gerçekleştirmek, tarihsel yapının kavranmasına sıkı sıkıya bağlıdır.

Tarihsel vizyonda eş zamanlı- sürekli ya da central- deçentral düalitesi olarak da tanımladığımız ve aynı zamanda soyut-nesnel oluşumunu da kavramaya elverişli olan temel ilkelerden birinin çağdaş yoruma

dolaysız uygulanabileceği bir alanı sinemada görmekteyiz.

Ancak bu yorumun karşılaşılabileceği başlıca güçlük sinemanın dış nesnel ilişkilere dönük bir dramatik yapı gerilimini izlemek zorunda bulunduğu alışkanlıkları olacaktır. Sinemanın "objektif" karakteri de denebileceği bu alışkanlığın, gerçekte bir hayal saplantısının izinde oluşu ise sinemanın kökten bir çelişki sidir.

Özgün bir gerçekçilik sentezinin sinemada elde edilebilmesi için yapısal nitelikleri değişik, dolayısıyla ele aldığı konuları, bunların seçim ve yorumunu da değiştirecek olan yöntemler araştırılması zorunluğudur. Bir tasarım aşamasından senaryo, çekim ve kurgu aşamalarını ayrı ayrı belirleyecek aşamalara kadar tümüyle özgün bir yöntem bilincine sahip olmak gereklidir.

Türkiye'de sinemanın bugünkü koşulları ve oluşumlarında temel mahiyeti sinematografik nitelikler bakımından dinamik bir özellik taşımadığını belirtmek mümkündür. Sinema yapıtındaki, insan ve nesnelerin hareketine ilişkin şiddetli, çarpıcı görünüm, ne kendileri ne karşılarıyla birlikte özgün bir sinematografik yapıya maolmamışlarsa bir dinamizmi ifade etmezler, ancak sinema eserinin bir dinamizmine zorlanmış olduğu izlenimini ortaya koyarlar.

Ünlü yazar Ceram "Sinemanın Arkeolojisi" adlı kitabında sinematografiye öncülük eden araçların icadına kadar uzun bir tarihsel süreyi kapsayan dönemin hareketli resim gösterilerine, fantasmagori, diorama v.b. lerine statik mekanizm çağı adını vermiştir. 19 Yüzyıl dönemininse teknik bir dinamizme tekabül ettiğini belirtmiştir. Hatta birinci dönemin Vikinglerin tesadüfen Amerika kıtasına gitmiş olmalarına benzediğini, ikincisininse Amerika kıtasının Kristof Kolomb tarafından sistematik keşfini andırıldığını söylemiştir.

Bu benzetmeyi ülkemize uygularsak Türk sinemasının bir rastlantının bir kaderin sürüklediği bazı Vikinglerin elinde olduğunu, bu sinema ülkesini henüz bir Kristof Kolomb'un keşfetmemiş olduğunu da ifade edebiliriz. Sinemacıların tarihsel plandaki yarı çıplak kahramanlıkları da insana teneke kılıncı viking biblolarına hatırlatabilir.

Sinematografik bütün batıda şiddetli bir dramatik gerilim duyuşuyla iç içe bulunuyor. Bazan aşırı bir suspans gerilimi de süreyi adeta dairesel bir kapanışa zorluyor. Bu yapısal kuruluş, seyircide olumsuz şartlanmalara yol açması pahasına onun tüm hayal eğilimlerini de alıyor. Ülkemizde taklid edildiği halde başarılı olunamayan özelliklerden birisi budur. Yani kendi zorunluklarından değil, kendi dışında bir olgudan hareket eden bir tasarım sorunu. Oysa bir tasarımın bir yapısal bütünlüğe varabilmesinin tek koşulu kendi duyarlık ve gözlem kaynaklarından hareket etmektir. Bu bakımdan tasarımın taklidi gibi bir bilinç

yoksunluğundan başka hiç bir şeyle karşılaşmıyoruz demektir.

Farklı bir duyarlık kaynağı içinde bir tasarım olgusuna sahip olabilmek sürenin sınırsız ve geçici kavrayışlarını birleştiren özel bir yapısal olay içinde gerçekleşebilir. Sanıyorum ki bu yapısal sorun süs - pans aşırılıklarına yönelmediği kadar, seyircinin hayal alışkanlıklarını sömürmek eğiliminde de değildir. Seyircinin böyle değişik, bağıntıları kendine özgü düzenlenmiş bir süre bütünlüğünü, ilgiyle izleyebilme, bu yapısal olgunun, dış gerçekliği adeta onun kendi yapısal özelliklerini oluşturan bir stilizasyona kavuşturabilmesi ve onun anlamlı güzellikleri haline getirebilmesiyle mümkündür. Bu noktada da Batının aşırı dramatisasyonu çöker, yerine kendi şemalarını yepyeni bir düzen kurulmuş olur.

Bu bakımdan sinema sorununu önce özgün bir estetik sorun olarak ele almak zorundayız. Yani bir özel yapı sorunu. Ancak bu yapısalılığı dış nesnel gerçeklerin tüm hayatiyetini kendi stilizasyonuna maletmek zorunda olduğunu ifade edersem, donuk cansız bir güzellikten ve onun salt teknik becerilerinden söz etmediğimi de anlamak mümkün olabilir.

Ancak bu arada sinematografik tasarımın bir konu tasarımı değil, bir yapı tasarımı olduğunu, hatta yapının parça ilintilerini belirleyen bir ana bütün unsur tasarımı olduğunu da ileri sürmem gereklidir. Konuların bir çok kapsam zenginliklerini de kendi belirleyici yapısında taşıyan bu ana stürüktürel, bütünü belirleyici unsur ne olacaktır. ? Sanırım bu güne kadar yapılmış olan sinema deneylerinin içinde araştırılması gereken bir araştırılması gereken bir unsur olduğu kadar, henüz sinemaya malolmamış yepyeni bir unsur araştırması olarak da tanımlanması gerekiyor. Kanımca bu unsur araştırması olarak da tanımlanması gerekiyor. Kanımca bu unsur bir yapısal mihrak olarak Türk sinemasında, diğer unsurlar aleyhine geliştirilebilecek bir biçim berraklığı kazanmış değildir. Bu bakımdan sinema deneylerini de hesaba katarak, araştırıyı çok daha derinlemesine tarihsel alana yeniden iletmek gerekiyor. Bu yönde Anadolu Türk mimarisinde karşımıza çıkan stürüktürel gelişme sorunlarından nakış hat, ve hareket duyarlığı sorunlarına kadar tümünün ipuçlarını vermesi beklenebilir.

dağıtımçıların egemenliği ve türk sineması

ethem alkan

"Kapitalist düzende sanatın bütünü
artık bir meta olmuştur."

BRECHT

I

"Meta"ya da "yığın tüketimi için üretilen mal". Bu kavramlar sanat için (konumuz olduğundan sinema için diyelim) kullanıldığında eskimiş bir görüşün temsilcileri pek tedirgin oluyorlar. Fakat bu gerçek o kadar açık ki kabul etmemeleri de artık ellerinde değil. Konumuz sinema demiştik. Sinema nedir? Her şeyden önce bir kitle iletişim aracı, sanat olarak kültürel bir olgu, ve aynı zamanda üretimi, dağıtımı ve gösterimi ile de büyük yatırımları gerektiren ekonomik bir olgu. Yatırımın ve pazarlamanın söz konusu olduğu noktada yığın tüketimi için üretilen bir mal, kısaca bir *metadır* sinema.

Kapitalist düzende sinemanın bu *meta* özelliği her zaman ilk iki özelliği, kitle iletişim aracı olmasını ve sanat yönünü denetimi altında tutar. *Daha doğrusu sinemanın dünya görüşünü ve kültürel yapısını belirler.*

Bu demektir ki sinemanın gerçek sahibi yapımcılar, dağıtımçıları (işletmeciler) ve gösterimcilerdir. Bir sanatçı olarak yönetmenler sinemanın, kiralayanın şartları ile bağlanmış kiracılarıdır. Bu yüzden sinemanın meta özelliği sanat yönünü her zaman aşar. Böyle bir düzende kâr peşinde koşan kişilerin belirlediği bir sinemanın bu kişilerin çıkarını bozacak çarkın işleyişini olumsuz yönde etkileyecek ürünler vermesi ne denli geçerlidir. Bu ortada. Fakat konumuz bu değil. Bizim üzerinde durmak istediğimiz film endüstrisinin de artı-değerin paylaşılması ve bu çarkın dönüşünde dağıtımçıların egemen görünüşü. Aynı durumun Türk film yapımında kendine özgü görünüşü.

Dünya piyasasında, özellikle güçlü ve dış pazarlara egemen Amerikan sinemasında dağıtımçıların öteden beri süre gelen egemenliği vardır. Gerçi 1948 yıllarında Amerika'da sürdürülen anti-tröst politika film endüstrisindeki bütünleşmeyi bir süre engellemiştir. Fakat bu arada unutulmuş bir şey vardı. Üretim, yatırım ve dağıtım birbirlerinin ayrılmaz parçalarıydı. Geniş dağıtıma ihtiyaç gösteren bu alanda, dağıtım şirketleri gerekli denetimi sağlıyorlardı. Bu öyle bir kontroldü ki dağıtımçıları ile anlaşmayan film yapımcıları (Cinema Center, ABC gibi) genellikle uzun ömürlü olamıyorlardı. U.S.A. ticaret odası raporuna göre Amerika'da her yıl toplanan gişe hasılatının (1,3 milyar dolar) 2/3'ü salon sahiplerine, geriye kalanında dağıtımçılara gitmektedir. Bu dağıtımçıların yüzde olarak piyasa payı şöyledir. (I)

Şirketler	1970	1971	1972
Paramount	11,8	17,0	21,6
Warner Brothers	5,3	9,3	17,6
United Artists	8,7	7,4	15,0
Columbia	14,1	10,2	9,1
20 th Century-Fox	19,4	11,5	9,1
M.G.M.	3,4	9,3	6,0
Universal	13,1	5,2	5,0
ABC / Cinerama	3,0	3,6	2,7

Aynı rapora göre 100 dolarlık sinema biletinden % 60 yapım ücreti ve kâr olarak yapımcıya, kalan % 40 'ın %15'i negatif ücretine, %25'i ise kâr olarak dağıtımçıya gidiyor. Bu da görüldüğü gibi büyük bir rakam. Bu olgu sonucu dağıtımçıları ve yapımcıları arasında bir işbirliği, denge, bütünleşme oluşmuştur. Yapımcılar artık bir dağıtım şebekesiyle anlaşmadan üretime geçmenin tehlikesini görmüşler anlamışlardır. Dağıtımçıları da kapitallerini sinema alanına kaydırmağa başlamışlardır. Dağıtım ve yapım arasında bütünleşme gerçekleşmektedir. Yapımcılar ile dağıtımçıları arasında işbirliğini gerektiren ve dağıtımçıların bugünkü işlevlerine özgünlük kazandıran bir sürü etmen vardır. İlki dağıtımçıların bu kolda yapımcılara göre uzmanlaşmış olmaları, hatta bu bilgilerini yapımı etkileyecek şekilde (piyasa talebine göre) üretime aktarmalarıdır. Ayrıca dağıtım salt pazarlama işiyle de kalmaz, reklam gibi yan uğraşları da gerektirir. Bunun yanında dağıtımçılık çok riskli bir çabadır. Yapımcıların genellikle ulusal olmalarına karşın dağıtımçıları uluslararası nitelik gösterirler. Dünya pazarlarını ellerinde tutan dev organizasyonlara dayanırlar. Bir filmin, ulusal nitelikleri, başka bir ülkede yapaca-

ğın işin tahmininin güçlüğü gözönünde tutulacak olursa, pazarlama yanın da güçlü bir piyasa araştırmasının da dağıtımın içinde olduğu ortaya çı kar. Ayrıca dağıtım şirketlerinin bir kaç filmin iş yapmaması sonucu yıkılmayacak kadar güçlü olmaları gerektiği gözönüne alınmalıdır. Bu du rumun bir kaç defa tekrarlanması yapımçı için ölüm demektir. Bu ko şullar bağımsız yapımçıları bile dağıtımcılarla zorunlu bir işbirliğine sürüklemektedir.

Bu veriler gözönünde tutulursa dağıtımcıların egemenliğinin açık ol masına karşın film endüstrisinde bir bütünleşmeye gidildiği, gerek da ğıtımcıda, gerek yapımçıda toplanan artı-değerin tekrar film endüstri sine aktarıldığı ve bu alanda ekonomik büyüme olduğu gözlenmektedir.

III

Bu kısa ön bilgidен sonra Türk sinemasındaki durumu inceleyebiliriz. İlk bakışta dağıtımcıların egemenliği Türk filmciliği için de benzer bir görünüş arzeder. Ancak dikkatli bir bakış için de benzer bir görünüş arzeder. Ancak dikkatli bir bakış için bu benzerlikte çok önemli farklı laşmalar olduğu ortaya çıkar. *Türkiye'de işletmecinin egemenliği mutlak bir biçim almıştır.* Türk sinemasının ekonomik yönüne g ilerken bu alandaki sermayenin niteliği üzerinde durmak gerekir. Ser mayenin en açık niteliği *tekelci olmamasıdır.* Sermaye az ve *ilkel* bir birikim şeklindedir. Bu durum üretimde yansımıştır. Türk sinemasında yapımçı çoğunlukla büyük kapital sahibi değildir. Film yapımında g erekli finansman işletmecilerden sağlanır. Yapımcının yeterli sermayesi y oktur. Tekelci sermaye bu alana kaymamıştır. Bankalar sinema piyasasına güvenmediklerinden kredi vermezler, bildiği gibi devletin bu alana kredi, avans ve subbansiyon yardımları yoktur. En önemlisi *toplana n artı-değerin pek az bir kısmı sinema kapitalistüne yani yapımçıya gelir. Çok büyük bir kısmı asalak aracı-tefecinin elinden tüketime veya başka alanlara kayar, sermaye birikimi önlenir.*

Elinde yeterli sermaye bulunmayan yapımcının yapacağı iş dağıtımcıya (işletmeci) başvurarak gerekli parayı sağlamaktır. İşletmeci (ara cı) yapımcıya küçük bir miktar para ve piyasada kırılmak üzere *bono* (avans senedi) verir. Yapımçı bu bonoları bu işle uğraşan *tefecilerde* kırır, paraya çevirir. Böylece piyasa dönüp duran bonolarla dolar. Bu konuda Hürrem Erman şöyle diyor: "Bono, film sayısı arttıktan sonra ç ık tı ortaya... 1950'lerin ortalarında film sayısı artınca bir şirkette to pl narak kendilerini (haklı olarak) s a ğlama almak isteyince vadeli senet vermek usulüne geçildi. Bugün bir filmde dönen peşin para yüz, yüz elli bin civarındadır. Gerisi bono ile ödenir. Ama bu peşin para tutarı na film çıkaran firmalarda var, o ayrı "yapımçıları icap edenin ancak % 25'ine sahiptirler, "bono kırılmaları ile sinemadaki kazancın önem

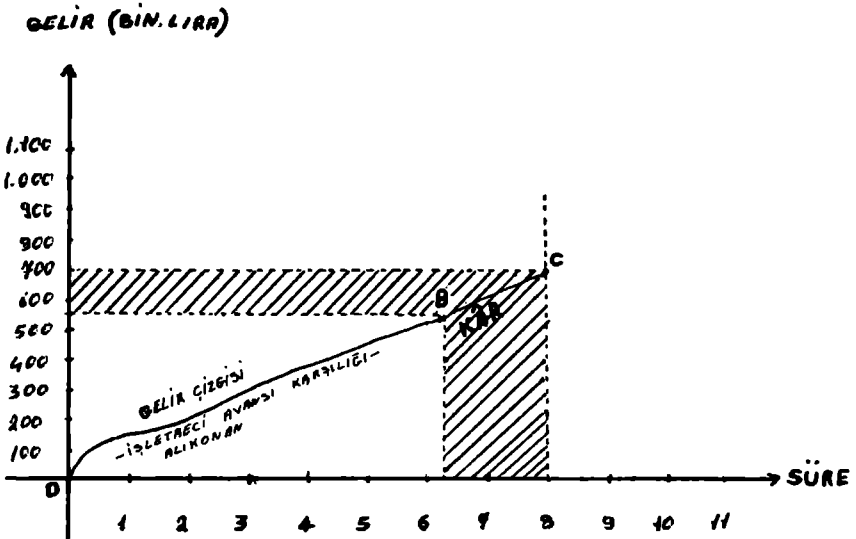
li bir kısmı yapım başlamadan, bu üçüncü şahısların cebine gidiyor" (2).

Olayı daha somut olarak şöyle örnekleyebiliriz yapımçı gerekli parayı sağlamak üzere dağıtımcıya filmin gösterileceği üç, dört bölgeyi satar. Buna dağıtımcının itiraz etmesi beklenemez. Çünkü bu henüz olmayan malın ucuza kapatılmasıdır. İşletmeci için büyük bir risk de yoktur, zira önce verdiği vadeli bir bonodur. *Dağıtımcı yapılacak, film üzerinde belirleyici bir yetkiye sahiptir.* Eğer yapım sırasında bu avanslar yetmezse yapımçı bir, iki bölgeyi daha satar. Genel olarak satılan beş bölge maliyeti sağlar. Geriye iki bölge kalmıştır. Ancak bu bölgelerin hepsinden gelecek hasılanın tamamı yapımçıya kalmaz. Arada tefeciye kaptırılan faizde unutulmamalıdır.

Küçük bir miktar nakit para ve bonolar alan yapımçı bu bonoları Yeşilçamda bu iş ile geçinen tefecilere kırdırır ve buna karşılık yüksek faiz öder. Bu durumda film ya kendini kurtarabilir ya da yapımçıya bir miktar kâr getirir. Bunuda basit bir varsayım ile şöyle açıklayabiliriz.

Filmin maliyeti.....	560 000 TL
Toplanan hasıla.....	610 000 TL
Gelir.....	50 000 TL
Kırdırılan bonoların faizi.....	30 000 TL
Kâr.....	20 000 TL

Görüldüğü gibi artı-değerin çok küçük bir kısmı yapımçıya gelebilmektedir. Ortada dönen paranın bir kısmı işletmeciye yani aracıya diğer bir kısmı da tefeciye gitmektedir. Yapımçıya kalan artı-değerin çok küçük bir kısmıdır ki bu para da ancak satılan bölgelerin karşılığı olan para ödendikten sonra yapımçıya ödenmeye başlanmaktadır. Bunu aşağıdaki grafikte belirtebiliriz.



OB çizgisinde gelir avans karşılığı olarak işletmeci tarafından alınır. BC arasındaki çizgide gösterilen gelir de yapımçıya aittir. Bu artı-değerin yapımçıya ulaşmasındaki gecikmeyi de gösterici niteliktedir.

Özetlersek Türk sinemasında yaratılan artı-değerin pek azı, yatırım yapması beklenen sinema kapitalistine yani yapımçıya ulaşabilmektedir. Geri kalan büyük kısmı aracı işletmeciler, tefeci bankerler, sinema salonu sahipleri, stüdyocular ve star oyuncular tarafından paylaşılır, tüketicim alanlarda kullanılır.

IV

Görüldüğü gibi Türk sinemasında ekonomik egemenlik dağıtımçıların elindedir. Onların bu egemenliği isteklerinin film yapımında geçerli olmasını sağlar. Çünkü işletmeci avans veren durumundadır, kredi açar. Bu durumda ipotek olarak yapımçıdan istediği filmin kendi saptadığı ölçüler içinde olmasıdır.

İşletmecilerden avans isteyen yapımçı tasarladığı filmin senaryosunu ve oyuncularını işletmeciye bildirir. İşletmeci kendi pazarlamasından edindiği bilgiye göre senaryoyu ve oyuncuları belirler. Öne sürülen koşullar iki grupta toplanır. Birinci grupta uyulması kesin olan koşullar yer alır. Bunlar daha çok filmin yapısı ve senaryo ile ilgilidir. Ticari değeri olmayan, sanat yanı ağır basan, deneysel türdeki filmler iş yapmıyacağından geri çevrilir. İkinci grupta uyulması zorunlu olmayan koşullar yer alır. Fakat istenilen oyuncuların filmde yer almaması avans miktarını düşürür. Star oyuncuların filmde yer almaması nedeniyle filmin iş yapmamasından korkan işletmeci avans miktarını sınırlı tutar. *İşletmecilerin Türk sinemasındaki bu egemenliği ya da birinci derecede söz sahibi olmaları üretilen filmlerin ideolojisinde belirler.*

Çok az sayıda yapımçı ise kısmen güçlenerek bir filmi bütünüyle finanse edecek duruma gelmiştir. Bu durumda yapımçılar kısmen veya bütünüyle dağıtımçıların ellerinden kurtulmuşlardır. Fakat yurt çapında dağıtım örgütü kuramadıkları için yine de dağıtımçıyla işbirliğine gitmek zorundadırlar. Bu aracı-tefeci grubun finanse ettiği bir yığın kalitesiz, ucuz filmle dağıtımda denge kurmak zorundadırlar. Bu yüzden dağıtımçıyla anlaşmak ve onlara bir kısım tavizler vermek zorundadırlar. Bundan başka denetimi aşsalar bile bir takım sorunlarla karşı karşıya dırlar. Sinema pazarları gelişmemiştir star sistemi yüzünden artı-değerin büyük kısmı tüketime kaymaktadır yabancı filmlerle rekabet etmektedirler, TV'nin darbesini yemişlerdir.

Yukarıda belirttiklerimizin ışığında Türk sinemasında yapımcı, işletmeciler arasındaki ilişkinin kültürel düzeydeki yansımalarını inceleyebiliriz. Yapımcının tasarladığı filmi işletmeciyeye beğendirmek zorunda olduğunu belirtmiştik. İşte bu nedenlerle işletmeciler ve tefeciler kendi ideolojilerini filme yansıtma olanağını bulurlar. Yapımcı her türlü tavizi vermek zorundadır. *Bu filmlerin ideolojik yapısını belirleyen aracı-tefecilerin dünya görüşü, kültürüdür. Bugün tekelci sermayenin egemenliğindeki Türkiye'de çözülmeye uğramış bu yarı feodal unsurların kültüründe, yozlaşmış yarı feodal kültürdür. Yeşilçam işte bu gerici dünya görüşünü yaymaktadır.*

Bu arada az sayıdaki güçlü yapımcıların kültür yapısına eğilmekte de fayda var. Bilindiği gibi tekelci sermayenin Türkiye'de ki geçmişi kısadır. Bütünüyle *dışa bağımlıdır*. Bu durumda bu kesimin kendine özgü bir kültürü oluşmadığı açıktır. Dışarıdan ithal ettiği kültürle ilişkide bulunduğu ve taviz vermek zorunda olduğu aracı - tefecilerin kültürü ile karışmış, kozmopolit kendi çıkarları doğrultusunda bir dünya görüşüne sahiptir.

Ekonomik durumu ve kültürel yapısı ile çağ dışına düştüğünü anlayan Yeşilçamın yeni ve ince oyunlara giriştiğini, sözde sanatsal ve toplumsal konulara eğilen filmlere yöneldiğini de belirtelim. "*Bir Demet Menekeşe*", "*Oh Olsun*", "*Canım Kardeşim*" gibi filmler bu olayın ürünleri olarak karşımıza çıkmıştır. Görüldüğü gibi dağıtımçıların ekonomik egemenliği onları kültürel yapıda da egemen kılmaktadır.

Dağıtımçıların bu egemenliği karşısında, oluşacak *yeni ve bağımsız bir sinemanın* (bu konuda yapılacak deneysel çalışmalar gerçek halk sinemasının ön koşullarını hazırlayıcı bir nitelik taşıyacaktır) durumunu temellendirmek, uygulanacak yöntemleri saptamak gerekmektedir. Dağıtımçılık filmciliğin kan yollarıdır. Bir sinemanın yaşaması ve etkinliği bu yollara bağlıdır. Bu nedenle yeni ve bağımsız bir sinema hareketinin en önemli sorunu kendi dağıtım örgütünü kurabilmesidir.

Yeşilçam sineması bireysel çıkışlarla ilerici nitelikte yapıtlar verebilir. Fakat yukarıda belirtmeye çalıştığımız nedenlerden dolayı bu çıkış sınırlı olacaktır. İşte yeni ve bağımsız bir sinema hareketinin yaratılması, bu konuda ekonomik ve kültürel bir örgütlenmeye gidilmesi gerekliğini bunun için doğmuştur. Ancak bu yolla kendi özgün dünya görüşünü ürünlerine geçirebilir.

(1) *Sight and Sound, Autumn 1973, Why the Movie Majors are Major, D. Gordon*

(2) *H. Erman'la konuşma, Yedinci Sanat, sayı 6*

t.m.g.t. sinema merkezi kuruldu

Türkiye Milli Gençlik Teşkilatı içinde bir kültür komisyonu ve buna bağlı bir sinema merkezi kurulmuştur.

Çağımızın en etkin sanatı, anlatım aracı olan sinema Türkiye'de emperyalizmin afyon sineması, Yeşilçamın sömürü soygun sineması biçimiyle işlevini sürdürmektedir. Bu egemen sinema düzeninin, emekçi halk kitleleri çıkarına değiştirilmesine katkıda bulunabilmek amacıyla T.M.G.T. Sinema Merkezi kurulmuştur.

t.m.g.t sinema merkezinin amaçları

A - T.M.G.T. Sinema Merkezi göstereceği önemli filmlerle, bu alanda düzenleyeceği konferans ve seminerlerle gerçek bir sinema kültürünü yaymaya çalışacaktır.

B - T.M.G.T. Sinema Merkezi, bildiri, bülten, broşürler ve GERÇEK SINEMA Dergisini yayımlayarak ülkemizdeki sinema görüşüne, sinema sorununa açıklık getirmeye çalışacaktır.

C - T.M.G.T. Sinema Merkezi yaratacağı olanaklarla, genç sinema adamlarına, bu alanda pratik ve teorik yetkinlik kazandırmaya çalışacaktır.

D - T.M.G.T. Sinema Merkezinin yaratacağı olanaklarla genç sinema adamlarının çekeceği kısa filmler, egemen sınıfların çıkarına işleyen sinema düzeninin karşısında yeni ve bağımsız bir sinemanın yaratılmasına yararlı olacaktır.

E - T.M.G.T. Sinema Merkezi, uluslararası gençlik kuruluşlarıyla, ortak sinema şenlikleri düzenlemeyi, karşılıklı kısa film alışverişlerini sağlamayı da amaçlamaktadır.

arap sinemasından iki kimlik

nusret merdan

Adı: Memduh Şükrü

İşi: yönetmen

Filmleri: "Son Vadi", "Aşkın Yanılmaları",
"Sabah Konuğu".

Memduh Şükrü 33 yaşında öldü. Son filmi "Sabah Konuğu" yasaklandı. Yasaklanma nedeni "filmin siyasal tavrı olması"ndan ötürü idi.

Bir hastanede ölen Memduh Şükrü'ye sahip çıkan olmadığı için belediyece gömüldü. Konservatuar öğrencilerinin Memduh Şükrü için düzenlemek istedikleri anma törenide yasaklandı. Son Vadi ve Aşkın Yanılmaları gibi iki önemsiz filminden sonra üç yıl işsiz kaldı Memduh Şükrü. Bu geçen zaman içinde bilinçlendi ve önemli bir senaryo yazdı: "Beyaz Karınca". Ama hiç bir film şirketi (özel ya da kamu) kabul etmedi senaryoyu. Özel şirketler iş yapmaz, seyirci toplayamaz, bizi batırır dediler. Kamuya bağlı şirketler ise, bu bir siyasal filmdir, bazı düzeltmelerden sonra iyi bir film olabilir savını ileriye sürdüler. Ama Memduh Şükrü kabul etmedi. Çünkü onların "düzeltme" dedikleri şeyin ne olduğunu çok iyi biliyordu.

1974'ün başında yaşamının en önemli filmini çevirdi: "Sabah Konuğu". Özel bir film şirketinin çabasıyla gerçekleştirdi bu filmi. Anlatımdaki geriye dönüşle bu filmde devrimci bir gazeteci kadının yaşamını ele alıyordu. Kral Faruk devrinde halkın mücadelesini, 1956 üçlü saldırısına karşı, Mısır halkının Süveyş kanalını ulusallaştırma kavgasını ve korumasını sergiliyordu. 1972'de öğrencilerin "ne savaş, ne de barış" durumuna karşı çıkıp gösteri yapmaları, kısacası Cumhuriyetten sonra Mısır halkının öyküsüdür bu film.

Filmde gazeteci kadın önce halk mücadelesine kendini adanmış bir kişidir. Kocasını daha önce bir ileridir. Büyük bir devlet memuru olduktan sonra devletin her kararını doğru ya da yanlış savunmaya başlarlar. "Devlet her zaman haklıdır" düşüncesini benimser. Filmin dramatik yapısı kadının öldürülmesiyle başlar, istihbarat görevlileri katil aramaya koyulur. Uzun bir çabanın ardından, beklenmedik bir emir gelir. Yüksek bir devlet organından gelen bu emir şöyledir: "Aramayı bırakın katil meçhuldür diye bitirin". Genç bir subay bağırır: "Olamaz, bu yanlış bir düzendir! Katil meçhul değil, yalandır bu yalan ! ve film biter.

Filmin yapımından hemen sonra Memduh Şükrü öldü, tıpkı gazeteci

kadının ölümü gibi. Filmin oynatılmasını isteyen bir çok kampanyadan sonra, "El Ahram" gazetesinde şöyle bir haber yayımlandı: "Memduh Şükrü'nün son filmi Mısır Sinema Kurumu tarafından görüldü. İlginç bir film, şaşılacak kadar düzgün bir çalışma ve çarpıcı bir kurgu. Yalnız kurum senaryonun bazı düzeltmelere ihtiyacı olduğunu belirtti. Bu düzeltmeler en kısa zamanda yapıp filme eklenecektir. Buna göre, gaze_teci kadın bir pavyon kızına çevrilecek, istihbarat görevlileri gizli bir örgütün adamları olacak, gerçek istihbarat görevlileri ve genç subay tarafından yakalanacaklar. Böylelikle film daha aydınlık bir biçime kavuşacaktır.

Böylelikle Memduh Şükrü iki kez ölmüş oluyordu. İlkinde yalnızca öldü, ikincisinde de öldürdüler.

Adı: Muhsine Tevfik

İşi: Sinema ve tiyatro oyuncusu

Kazandığı ödüller: Tiyatro birincilik ödülü ve ilerici güçlerin sevgi saygısı

Arap sinemasının direniş ve mücadele simgesidir Muhsine Tevfik .

Muhsine Tevfik 1967 yenilgisinden sonra 1973'e kadar çalışmalarına ara verdi. Çalışmalarına ara vermesinin nedenlerini şöyle anlatıyor: 1973'e kadar gelen tekliflerin hiç birinde politik pazarlamalara karşı çıkma niteliği yoktu. Üstelik ticari anlayış oldukça ağır basıyordu bu tür yapıtlarda. Bir gün Yusuf Şahin'le görüştüm. Benim Serçe adlı film de oynamamı istedi. Ben de severek kabul ettim. Çünkü bu filmde pa_zarlıklardan yana olmayan ulusumu gördüm.

Filmin ikinci önemli öğesi, devrimci temalar taşıyan şarkılarla dolu olmasıdır.

Lübnan'da karşı devrimci güçler film gösterilirken taş, kokmuş yumurta ve küfürlerle filmin izleyicilerine saldırdılar. Muhsine Tevfik sinemaya girerken "orospu" diye bağırıyorlardı. Filmin bitişinde Muhsine Tevfik gerçek izleyicileri için şu şarkıyı söyledi.

Yıllar güçsüz düşse de
Telli duvaklı gelin, hiç bir zaman düşmeyeceksin
Yıllar gider
Sen kalırsın gülüşünle, direnişle
Ve yüzüne güldüğün güneş
Bir karanlık akşamdan sonra
yine gelir,
sana gelir.

Ve eller patlarcasına alkışladı bu devrimci oyuncuyu.

-Muhsine Tefvik, bundan önce de ünlü bir oyuncu olmanıza rağmen, niçin sinema yaşamına geç atıldınız?

-Beni alışlagelmiş rollerle harcamaya çalıştılar ama ben oyunlarına gelmedim.Yusuf Şahin'le tanışmam hayatımın en önemli olayıdır. Bundan böyle ikimizde siyasal sinemayı geliştirmeye güçlenmeye çalışacağız.

-*"serçe"* yalnız Lübnan ve Irak sinemalarında gösterildi, hakkınızda bazı yazarların sürgün kararı uygulanmasını istemelerine ne diyorsunuz?

-Sinema sanatı salt bir eğlence aracı olan, bir çok oyuncularını pavyonlardan ve genelevlerden sağlayan bir düzende, filmimizden endişelenen, kuşkulanan ve uykusuz kalanlar olacaktır. Bizim de istediğimiz budur.

-Önceleri hiç şarkı söylememiştiniz. *"Serçe"* filminde niçin söylediniz?

-1973'e dek sustum, direndim. Ama *"Serçe"* filminde sabrım taşmıştı. *"Serçe"* yalana, özgürlüklerin kısıtlanmasına ve tüm populist, çıkarıcı, politik pazarlıklara direniş filmidir. Ben de bu filmdeki oyunumla, şarkılarımla direndim. Şarkılar Şeyh İmam'ın şarkılarıydı. Kör olan bu şarkıcı her şarkıdan sonra tutuklanır, yargılanırdı, Ama hiç birbaşkı onu bağlandığı yoldan uzaklaştıramadı. O'nun şarkılarını okumak kıvançla yaptığım bir görevdir.

1973'e dek susan sanatçı, direniş simgesi Muhsine Tefvik şarkılarını aydın kitleler ve öğrenciler arasında söylemeye devam ediyor. Yasadışı şarkılar olduğu halde, milyonlar içinde bir öfke gibi tekrarlanıyor bu şarkılar.

Şarkılarımızda sevgilerimizde
gider esmer ve aydınlık topraklarımıza
küçücük yeşil kanatlı kuşlarımız da
gider esmer ve aydınlık topraklarımıza.

dziga vertof



yazılar